National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

NL-339 (r. 88/04) c

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

JULIO CORTAZAR Y LA DECONSTRUCCION DEL HORROR

BY

ANA LOPEZ SAN MIGUEL

(C)

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

IN

HISPANIC LITERATURES

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1991

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-70213-3

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Ana López San Miguel

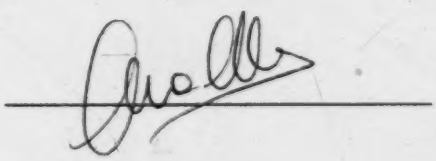
TITLE OF THESIS: Julio Cortázar y la deconstrucción del horror.

DEGREE: Master of Arts.

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1991

PERMISSION IS HEREBY GRANTED TO THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY TO REPRODUCE SINGLE COPIES OF THIS THESIS AND TO LEND OR SELL SUCH COPIES FOR PRIVATE, SCHOLARLY OR SCIENTIFIC RESEARCH PURPOSES ONLY.

THE AUTHOR RESERVES ALL OTHER PUBLICATION AND OTHER RIGHTS IN ASSOCIATION WITH THE COPYRIGHT IN THE THESIS, AND EXCEPT AS HEREINBEFORE PROVIDED NEITHER THE THESIS NOR ANY SUBSTANTIAL PORTION THEREOF MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED IN ANY MATERIAL FORM WHATEVER WITHOUT THE AUTHOR'S PRIOR WRITTEN PERMISSION.



Ana López San Miguel

506, 8715-104 St. Edmonton, Alberta,

T6E 4G7, Canadá

Date: Sept 12, 1991

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OR GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommended to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled "Julio Cortázar y la deconstrucción del horror" submitted by Ana López San Miguel in partial fulfillment of the requirements for the degreee of Master of Arts in Hispanic Literatures.

Prof. Richard A. Young (supervisor)

Prof. Marisa Bortolussi.

Prof. Fred Judson.

Date: 2 Aug 1991

ABSTRACT

Julio Cortázar, author of short stories, essays and novels, uses a variety of different methods in his writing, whereby the more traditional elements are reflected and deformed by more modern experiments, in a pattern of construction and deconstruction that is already well established in literature. Thus, this study explores the conexions existing between some of Cortazar's short stories and the traditions of horror literature, particularly that written in English, and focuses primarily on the methods used by the Argentinian author in deconstructing that same tradition.

In view of this purpose, the thesis is divided into three sections or chapters. In the first chapter, some general and theoretical principles concerning the nature and status of horror literature and its place as a genre within the context of literature as a whole, are presented and studied. The second explores some of the examples of classic works in the field, from the early gothic texts to those of authors of this century, including Cortázar, in order to identify the rules or patterns of composition and expression of terror at work in them that define them as belonging to a specific genre and also show the process of gradual deconstruction of these same patterns as literature evolves. In particular, the second part of the chapter includes a consideration of the techniques of deconstruction of horror that Cortázar uses in his stories. Finally, the third chapter is centered on five of Cortázar's short stories, studied in the light of the conclusions derived from previous chapters.

RESUMEN

Julio Cortázar, autor de relatos breves, ensayos y novelas, utiliza en su producción métodos variados de construcción, en los que, como es habitual en la literatura, los elementos de la tradición aparecen reflejados y deformados por los experimentos de la modernidad, en un proceso de construcción y deconstrucción que ya es clásico en la literatura. Este trabajo reflexiona sobre las conexiones existentes entre algunos de los relatos de Julio Cortázar y la tradición de la narrativa del horror previa, en particular la que se ha expresado en lengua inglesa, y enfoca sobre todo su estudio en las formas por las cuales que el autor argentino ha deconstruido tal tradición.

Con tal fin, el trabajo se divide en tres secciones o capítulos. En el primero se establecen y estudian criterios generales y teóricos sobre la naturaleza y situación de la literatura del horror y su delimitación como género dentro del contexto de la literatura universal. El segundo explora algunas de las obras más clásicas de este campo, desde las de los primeros góticos hasta las de autores de este siglo, incluido Cortázar, y se localizan algunas normas o métodos de composición y expresión del horror repetidos en ellas, que las podrían englobar como miembros de un mismo género, así como el modo en que estos formatos clásicos se van deconstruyendo en el proceso evolutivo de la literatura. En particular, la segunda parte del capítulo estudia los distintos modos de deconstrucción del horror en varios relatos de Cortázar. Por último, el tercer capítulo centra su atención en cinco cuentos de Cortázar, que son analizados a la luz de las conclusiones previas.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer al profesor Richard Young, supervisor de esta tesis, por su valiosa ayuda y la generosidad con la que me ha guiado y acompañado en su composición, así como en su feliz cumplimiento. Agradezco también al Departamento de Romance Languages de la Universidad de Alberta por los conocimientos que de sus profesores adquirí durante mi estancia en Edmonton, así como al Departamento de Estudios Hispánicos e Italianos en la Universidad de British Columbia por las sugerencias aportadas sobre mi trabajo durante la presentación del mismo en el Simposio de mayo de 1991 en Vancouver. Por último, quiero agradecer el apoyo de mi familia, siempre dispuesta a localizar y enviar información desde España cuando pude necesitarla.

INDICE

I INTRODUCCION 1

II UBICACION Y VIGENCIA DEL HORROR LITERARIO 6

III ESQUEMAS, FORMAS Y DECONSTRUCCION DEL HORROR 30

IV EL HORROR DECONSTRUIDO EN CUENTOS DE CORTAZAR 70

V CONCLUSION 106

VI BIBLIOGRAFIA 110

I INTRODUCCION

Muchos son los trabajos que se han dedicado y se siguen dedicando a la literatura de Julio Cortázar, y ciertamente resulta difícil encontrar campos en los que la exploración de la crítica no haya reparado todavía. Así que, lejos de pretender una originalidad absoluta en el tratamiento de las obras del autor argentino, esta tesis pretende, eso sí, ampliar o profundizar en un campo que, aunque mencionado con frecuencia,[1] no ha tenido hasta ahora un estudio particular y amplio que creemos se merece, y que es el de la relación entre su obra y la literatura del horror.

El horror como género se ha desarrollado a partir de unas fechas bastante recientes, en varios campos diferentes, como son las artes plásticas, el cine, o la literatura. Los tres campos explotan el género con distintos recursos, y se han ido haciendo paulatinamente populares uno tras otro. El arte del horror tuvo plena vigencia en el siglo dieciocho, con representantes como el mismo Goya. El siglo diecinueve correspondió a la difusión de la literatura de horror, sobre todo en la literatura de habla inglesa y, en muchos casos, en conexión directa con el formato de literatura por entregas que, en los casos de novelas de tensión, incrementaba ventas y mantenía el interés. El siglo veinte, por su parte, es el siglo de la promoción cultural de la cámara de cine. Todos sin excepción nos hemos visto enfrentados en alguna ocasión a las técnicas del horror, ese extraño género que tanto atractivo seudo-masoquista produce, y que se puede considerar, hoy en día, tan intrínseco a nuestra formación cultural como cualquier otro. Se trata, pues, de un género popular, que se ha distribuido de manera profusa, de modo que hoy en día, cualquier niño sabría reconocer a los grandes monstruos clásicos, como el de Frankenstein, o Drácula, por no hablar de las nuevas y continuas aportaciones que tanta inmediata popularidad presentan, como Tiburón, o el

---

[1] Ver, por ejemplo, lo trabajo de Ana Ma Hernández (1983) sobre los vampiros en 62 Modelo para armar, o el trabajo de P. Lastra y G. Coulson (1975) sobre el horror en Octaedro.

monstruo de Elm Street. Muchos de los primeros nacen de relatos que ya por clásicos se pueden considerar parte del folklore, narraciones literarias oscuras y llenas de encanto que muchos hemos leído y disfrutado, y que siguen componiendo un corpus de textos con características particulares y sin duda un lugar en la literatura general. Esta circunstancia, y la influencia que estas narraciones tienen en la literatura actual, aunque algo trasformadas en muchos casos por motivos comprensibles de evolución, originalidad y cambio, son el tema principal del trabajo que nos ocupa, que especialmente enfocará las versiones nuevas que de este género antiguo hace el escritor argentino Julio Cortázar.

Los motivos que personalmente me condujeron a interesarme en este tema nacen de las obras mismas del autor argentino, y de cierta particularidad encontrada en ellas, primero intuitivamente y luego de forma más consciente, que las relaciona en muchas ocasiones con el horror, ya sea a través de los temas, o del ambiente general y flotante del relato y de su efecto en mi lectura particular. Veía producirse este fenómeno, sin embargo, dentro de trabajos que en general, se han venido considerando como propios de otros campos, o estudiados desde otras perspectivas, lo que suponía una contradicción muy interesante, y que fue la que más atención me llamó a la hora de decidirme a explorar el tema con más detenimiento. Me refiero al hecho de que, en un temario tan profusamente punteado por temas de terror clásico, como son fantasmas, posesiones, locos asesinos o vampiros, pocos autores hubieran resaltado la conexión entre la producción del argentino y las narraciones anteriores de este estilo. ¿Dónde estaba, pues, la diferencia fundamental en el tratamiento del horror en Cortázar que tanto lo separaba de las obras clásicas sobre el tema como para que la mayoría de los lectores críticos apenas mencionaran la relación?

Un primer estudio superficial de los textos nos sugirió la idea de que el elemento de deconstrucción fundamental fuera el lenguaje, que a base de quiebres y contradicciones en sí mismo, apagara la llama del horror que los temas de los cuentos

encienden. Ciertamente, tal consideración nos sigue pareciendo válida y posible, pero un estudio más profundo nos convenció, sin embargo, de que el fundamento de la diferencia se encontraba en otro nivel, de tipo estructural o de composición de la obra, de modo que hacia allí dirigimos nuestras investigaciones e intereses.

El planteamiento más adecuado para el estudio que quisimos realizar fue, entonces, el de una comparación entre las técnicas de los narradores más clásicos del horror y nuestro autor. Nos propusimos así para el trabajo, un enfoque primero deductivo, a través del cual se pudieran extraer reglas generales de composición a partir de un número limitado de ejemplares del género en cuestión, seguido de otro inductivo, mediante el que tales normas generales se aplicarían a los trabajos escogidos de Julio Cortázar, y se compararían métodos y resultados. Todo ello con el objetivo en mente de averiguar cuáles podrían ser las causas de que relatos de horror, como los del argentino, fueran leídos en general como otra cosa por la crítica.

A raíz de todas estas reflexiones y consideraciones, decidimos delimitar la extensión de nuestro campo de estudio, enfocado desde el comienzo como un estudio comparativo entre una "tradición" del horror, y una posible alteración del mismo en las obras de Julio Cortázar. La delimitación fue clara en el caso del autor argentino, y no por faltar ejemplos del tema que nos interesa en otros trabajos del mismo, sino por la nitidez del quiebre. Decidimos enfocar el estudio únicamente en las obras breves de Cortázar, y, en particular, en la colección completa de relatos publicada por la editorial Alianza, que consta en la bibliografía. Como digo, tal quiebre se debió más a falta de tiempo que a carencia de posibilidades de estudios en otras obras de más amplitud. En cuanto a las obras más clásicas, con las que pretendíamos constituir un corpus general que constituyera lo que antes llamé "tradición", nuestra selección fue mucho más difícil y quizás por ello injusta. En principio, y nuevamente más por límites de tiempo que por interés, nos limitamos únicamente a obras escritas en inglés, dejando de lado otras literaturas, como la francesa, o la misma tradición hispánica, que podrían asímismo

haber sido base de un estudio semejante. Entre las inglesas, intentamos seleccionar aquellas obras que por su difusión y popularidad se han constituido en pilares del género, desde su nacimiento hasta la época del autor. La razón principal de tal selección de la lengua radica en un principio que creemos inalterable, y es el de que el autor que sin duda más pudo influir en la narrativa de horror de Cortázar fue Edgar Allan Poe.

Cortázar, argentino nacido en Bruselas, sintió desde niño fascinación por los relatos de miedo, y, en particular, por los de Poe. Como él mismo afirma en una ocasión, hablando del tema del doble: "Sí, hay en mí una especie de obsesión por el doble. ¿Viene de una lectura temprana de Doctor Jekyll and Mister Hyde, de Stevenson, de William Wilson de Edgar Allan Poe, o toda la literatura alemana que está habitada por el tema del doble?" (González Bermejo, 1978 p. 32). De hecho, tradujo la obra completa del autor americano, y algunas pistas, como las dedicatorias de los cuentos, o comentarios de otras entrevistas, nos llevan a pensar que, efectivamente, estaba muy familiarizado con la literatura del horror a la que en este trabajo nos vamos a referir. Este interés particular de nuestro autor hacia el género, junto a ese saber compartido que las diferentes generaciones de autores del horror nos han ido proporcionando nos parece justificación suficiente para emprender un estudio de este tipo. Espero que en las páginas siguientes se muestre con claridad cuáles son las técnicas por las que el esquema clásico de la literatura de horror se desvirtúa en el modelo más moderno de Cortázar.

La tesis tiene, además, una segunda pretensión, sin duda tan ambiciosa como la primera y probablemente imposible también de delimitar a tan corto espacio, que sería la de aclarar cuál es el concepto de literatura de horror, y qué lugar ocupa, tanto en la narrativa universal como en la de nuestro siglo. Para tal fin, y como introducción al trabajo, me propongo exponer un breve recorrido analítico sobre la crítica teórica que se ha elaborado sobre el tema, con el propósito de concretizar y comparar ideas de los diferentes autores y construir finalmente un compendio teórico posible, que luego será

utilizado en la sección más práctica de nuestro trabajo para el estudio de las diferentes obras clásicas y su comparación con Julio Cortázar.

II — UBICACION Y VIGENCIA DEL HORROR LITERARIO

Es imprescindible, para emprender la senda que nos hemos propuesto, echar primero un vistazo general a la producción de literatura de horror que precede a nuestro siglo. Los relatos que tienen como fin provocar el miedo constituyen un curioso ejemplo de una narrativa que no se desarrolla como tal hasta mediados del siglo dieciocho, con el nacimiento de la novela gótica inglesa. Mientras que el horror es un ingrediente importante en mucha de la literatura anterior, en obras clásicas como la Iliada o las de caballería,[1] no constituye, sin embargo, el objetivo principal de la obra hasta esta época. Se considera a Walpole como iniciador del género con The Castle of Otranto (1764), y a partir de él las manifestaciones del género se multiplican todo a lo largo del siglo diecinueve. La producción que sigue directamente a la de Walpole es la que se considera globalmente como novela gótica, e incluye títulos como Vathek, de William Beckford, The Monk, de Matthew Lewis, Frankenstein, de Mary Shelley, o Melmoth the Wanderer, de Charles R. Maturin, todas ellas, obras de gran acogida de público. El género, que tal vez haya sido desplazado en nuestro siglo por la ciencia ficción, o por el cinematógrafo, ha sufrido diversos cambios, como es normal en cualquier manifestación artística, y ha evolucionado a un modelo o modelos cuyas manifestaciones son múltiples y diversas y poco conservan ya de sus primeros antecesores góticos. Una de ellas es la que nos ofrece la obra de Cortázar.

Cabría preguntarse, para empezar, por los motivos que, por un lado, provocan la aparición del género en esta época y, por otro, impiden que se desarrolle antes. Esta cuestión ha sido ya destacada por varios autores. Grixti, por ejemplo (1989, p. 18), propone que puede existir una relación entre la filosofía del momento y el nacimiento del género, en el sentido de que el movimiento racionalista, por el mismo hecho de

---

[1] Se habla, también, de relatos de horror primitivos en algunas secciones de las Historias peregrinas de G. Céspedes y Meneses, por ejemplo.

intentar buscar una razón a todo fenómeno, se interesa por vez primera y en particular por los acontecimientos sobrenaturales. Hennesy, por su parte (1978), relaciona el nacimiento de la literatura de horror con el movimiento romántico, especialmente en su interés por todo lo medieval y exótico. Ambas teorías me parecen incontestables y probablemente, junto con otros motivos, avalen la causa del nacimiento del género. Entre los motivos más interesantes, por ejemplo, está el hecho de que, hasta el siglo dieciocho, siglo de la Razón como destaca Grixty, los acontecimientos sobrenaturales se atribuían generalmente a la intervención divina, por lo que cualquier literatura que narrase episodios terroríficos, en los que surgiesen monstruos y amenazas, se incluía directamente en uno de los siguientes apartados: bien la fantasía absoluta, o irrealidad, como en las novelas de caballería, bien la alegoría, vinculada en general con el castigo divino, como sucede en novelas del tipo de Cárcel de amor. Las normas de moralidad obligaban a que se cumpliera una justicia literaria por la cual el personaje víctima del castigo fuera merecedor de él, por lo que el lector no se sentía identificado en ningún momento con la víctima, que era culpable. Además, para producir un relato de horror clásico, debe existir una contradicción entre un ambiente real y verídico, y un ataque indiscriminado desde otra dimensión sobrenatural y desconocida, pero las interpretaciones de narraciones anteriores al siglo dieciocho eliminaban unas veces el primer elemento, como en las novelas de caballería y maravillosas, por ejemplo, y otras veces el segundo, como en las novelas moralizantes y alegóricas.

Es así como, en el siglo dieciocho, nace una primera versión de novela proyectada hacia el horror, que se engloba dentro de la categoría luego apodada gótica, y que, en sus primeras derivaciones, continúa la pauta que Walpole inicia, centrada, en general, en un tipo de ambientación y de acción particular. Son estos dos aspectos, de hecho, los que para muchos críticos caracterizan las narraciones de esta primera etapa, y encontramos su descripción y ennumeración en varios de ellos. Hennesy (1978), por ejemplo, cita a Mario Praz cuando destaca que "anxiety with no possibility of escape is

the main theme of the Gothic tales". P. Varma en The Gothic Flame (1966) ennumera por su parte una serie de características de ambiente que se repiten en ellas, como castillos, conventos, cavernas, bosques en la noche, fantasmas u otros.[2] Frank (1987, p.436) insiste también en algunos de estos aspectos, elaborando a su vez una lista de situaciones y elementos repetidos. Sin embargo, lo cierto es que los mismos componentes pueden repetirse en obras de carácter muy diferente, parodias incluso del mismo género, que no por ello pertenecen a él. La verdadera caracterización del género reside en el enfoque hacia el lector implícito, y el intento de proyectar en él el miedo, lo que discutiremos más adelante.

A la novela de tipo gótico suceden múltiples experimentos que conservan algunas de las características originales, como la importancia del ambiente, con algunos elementos que se hacen clásicos como los espacios claustrofóbicos, o la animación sobrenatural de objetos arquitectónicos o de arte,[3] y, sobre todo, la intención de producir terror. Nacen otros temas que se harán clásicos, como el del científico experimental, o el de los vampiros, y se producen los grandes clásicos del siglo diecinueve, desde Frankenstein a Drácula, que básicamente centrarán la atención de la novela del género hasta nuestros días. Son relatos éstos que, pese a carecer de la homogeneidad temática de los anteriores, pueden aún analizarse a partir de la base clásica de elementos de estructuración, como la elaboración del ambiente, la aparición de un monstruo amenazante,[4] o la construcción de un argumento que favorezca el final moralizante. Edgar Allan Poe será el primer escritor de horror moderno, pues utilizará esta base constructiva para crear algo nuevo y no tan fácilmente clasificable en cuanto a constancia de elementos internos, que en su prosa de terror serán intercambiados y deconstruidos. A sus intentos siguen los de escritores de horror de este siglo, como

---

[2] Cito a través de Spector (1984, p. 17).
[3] Características ambas mencionadas por Frank (1987, p. 436).
[4] Carrol, por su parte, considera el monstruo como el elemento que define la novela de horror (1990, p. 15).

Manchen o Blackwood y, desde luego, Julio Cortázar. El relato de terror moderno, que encontramos en estos últimos autores, se entrecruza en muchos casos con el de fantasía, o la novela sicológica, y su clasificación, como por otro lado sucede con muchos otros géneros del siglo, ha dejado de ser definida y clara.

NATURALEZA PARTICULAR DEL HORROR

El asunto que más interés y escritos ha provocado es sin duda la clasificación y naturaleza de los relatos de horror, especialmente en un siglo como el nuestro, en el que las artes y los géneros se desdibujan, pero aún así se intenta en muchas ocasiones referirlos a formatos de construcción fijos y estancados. En el género de lo fantástico, en general, muchas son las controversias, y el campo del horror no es una excepción. Muchos de los relatos de autores modernos flotan en esa línea tan difícilmente delimitable que separa, tal vez, los géneros del horror y de la fantasía, y calificar hasta qué punto pertenecen a uno u otro es tarea ardua y casi imposible en algunos casos. Tal es la situación de los autores a los que me refería, como Poe o Cortázar, y también de otros como Kafka o Borges.

Los primeros problemas que nos planteamos son, pues, hasta qué punto se puede considerar el horror como un género, cuáles serían sus características si así lo describiéramos y de qué manera autores como Cortázar, en particular, se podrían adscribir al género o relacionar con él. La problemática más básica, la del género, se remonta a muy antiguo, a la teoría clásica de los tres géneros y a la controversia sobre si se pueden agregar más puntas a este triángulo básico o hablar de "género" en otros niveles de definición de la obra. Hay quienes prefieren limitar el uso del término "género" al de los tres clásicos, pero lo cierto es que se ha abusado del vocablo de forma generalizada y sin tapujos. La solución más corriente que se propone a tal problema es la que defiende que con el mismo término "género" se pueden definir ambas cosas, los tres básicos y los menores, y que de hecho existe una gradación de

ejemplos, de géneros más amplios a géneros muy particulares, como discute Todorov (1973) en las primeras páginas de su obra, diciendo que "Los géneros existen en niveles de generalidad diferentes" (p. 11). Considerando, pues, viable la posibilidad de que exista un género de terror, en el sentido más amplio del término, convendría especificar los rasgos que lo definen.

Al llegar a este punto se presentan varias teorías, muchas veces contradictorias entre sí, lo que complica la tarea de recapitulación y redefinición del género. Para empezar, se entremezcla muchas veces la idea de literatura fantástica con la de literatura de terror, cuando, pese a ser géneros muy relacionados en muchas ocasiones, hay otras en las que se separan de forma radical. Aunque centrado sobre el problema de lo fantástico, el libro de Todorov, Introducción a la literatura fantástica,[5] sigue siendo el más citado al llegar a estas cuestiones, por lo que me detendré particularmente en las teorías que en él se defienden y a partir de ellas exploraré otras alternativas críticas y sus ventajas o desventajas.

La primera parte del libro de Todorov se refiere al problema del género, que, como mencionaba antes, él resuelve con ampliar los límites del término de tal manera que, de hecho, acaba por casi diluirlo en sus propios elementos. Me explico. El libro comienza, "La expresión 'literatura fantástica' se refiere a una variedad de la literatura, o, como se dice corrientemente, a un género literario" (p. 9). He ahí los dos conceptos que, a lo largo de su exposición, se van a utilizar indiscriminadamente y, a mi parecer, de forma confusa, por mucho que él los defina como paralelos. Efectivamente, aunque luego el autor entra en una larga y detallada discusión sobre los tipos de géneros, y su importancia, al final del capítulo concluirá, "Una obra puede, por ejemplo, manifestar más de una categoría, más de un género" (p. 31). Esto le llevará, a lo largo del libro, a referirse a lo fantástico indiferentemente como un elemento de las obras, o como género

---

[5] Utilizo la edición citada en la bibliografía, de 1974. A partir de aquí, todas las citas del autor se referirán a ésta.

global, a analizar a veces cualquier elemento mínimo como prueba de la inclusión de la obra en el género, para luego rechazar ejemplos más obvios por no llevar lo fantástico hasta el final. Llega, en fin, a presentar una interesante teoría sobre la instancia de lo fantástico que por una parte es un género que engloba muchas obras, y por otra es una duda pasajera sobre los acontecimientos de una historia. Por ejemplo, tras la primera introducción al trabajo, donde afirma que lo fantástico es un género literario, en el primer capítulo encontramos,

> Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (p. 34)

La duda nace entonces en el lector, no de lo fantástico, sino de su libro. ¿Cómo considerar género a algo tan evanescente, a algo que el mismo autor dice desaparece en casi todas las obras antes de acabar? ¿No sería ello más un elemento literario que un género? Efectivamente, así lo ve el autor en muchas ocasiones, y son estas dos nociones las que se van a utilizar sin aparente orden o delimitación.

Aunque el mismo Todorov es consciente de la dificultad de su situación en cuanto a la definición de género, hemos de criticarle el que no asuma posturas más definidas en su propia exposición, que posiblemente debiera englobar todas las obras con elementos fantásticos, de duda pasajera, dentro de un género global de lo fantástico, que a su vez pudiera contener géneros derivados como el de lo "fantástico-maravilloso" o el de lo "fantástico-extraño". Es, ciertamente, la conclusión que podemos sacar de su estudio, pero la falta de concreción de la misma le ha valido algunas críticas tal vez inmerecidas, de parte de otros críticos, como ahora veremos. Sobre esto, sólo me queda añadir que esta teoría así entendida conviene a nuestro estudio, ya que Cortázar se situaría en la mayoría de sus relatos de horror dentro de la categoría de lo fantástico como género, puesto que todos contienen un elemento de

duda entre lo real y lo imaginario y, dentro de esta categoría, en el subgénero del horror, que luego definiremos.

Veamos, pues, cómo define Todorov lo fantástico (sin clarificar, una vez más, si se refiere al género o a la instancia). Al hacerlo, presenta una serie de puntos muy claros,

> Estamos ahora en condiciones de precisar y completar nuestra definición de lo fantástico. Este exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje; de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje [...]. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación "poética". (p.43-44)

Para él, pues, el elemento fantástico, que de alguna manera define el género, pese a ser evanescente, se produce cuando el lector duda entre la explicación natural o sobrenatural de los hechos descritos. Para nuestra exposición, resulta interesante remarcar sobre todo la idea de que sea la duda "del lector" la que defina el género, y de que no se pueda efectuar una lectura alegórica, puntos que retomaré más adelante.

Por el momento, se puede presentar esta teoría básica del autor acompañada por la crítica que sobre ella expone Carrol, que, de hecho, se refiere a todo el problema que he venido discutiendo sobre el género. Carrol (1990, p. 147) ofrece un contraejemplo a la teoría de Todorov en el "Green Tea", de Sheridan Le Fanu. El autor irlandés presenta todas sus historias con una explicación final que elimina, en teoría, cualquier explicación sobrenatural de los hechos, y de ese modo se disuelve también la duda del lector. Así, el personaje de "Green Tea", que ha estado perseguido durante una temporada por un extraño mono, mitad espíritu, mitad fantasma, acaba suicidándose, y su doctor da una explicación clínica y totalmente factible de sus visiones como producto de una enfermedad mental. Por lo tanto, Todorov consideraría que lo fantástico se acaba y se pasa a lo "extraño". Sin embargo, Carrol discute que la solución natural dada

por Le Fanu no es convincente, por lo que, por un lado, el lector opinaría de distinta manera que uno de los narradores y, por otro, el relato pasaría a pertenecer al fantástico-maravilloso, que Carrol considera como el género que contiene la mayoría de los relatos de horror.

Estas objeciones, de hecho, tienen réplica sencilla si las consideramos bajo el nuevo enfoque de la confusión en Todorov. Carrol presenta la objeción basándose en la idea de que lo fantástico, como género, desaparece cuando desaparece la indecisión, mientras que, como dijimos antes, creo que Todorov simplemente falla en definir cuándo habla de elementos y cuándo de género; de hecho, un relato como el de Le Fanu sería incluido entre los del género fantástico dentro de su misma teoría. Por otra parte, también Todorov especifica que no siempre la indecisión del lector coincide con la del personaje, "diremos entonces que esta regla de la identificación es una condición facultativa de lo fantástico: éste puede existir sin cumplirla" (p.42). Es, por lo tanto, el lector el que debe dudar, y el hecho de que el narrador proponga una u otra interpretación no tendría que interponerse, en teoría, con la determinación de los elementos y del género. Por supuesto, esto no es más que una suposición ya que desconocemos la respuesta de Todorov a Carrol si es que la hay, pero creo que una interpretación amplia de los presupuestos del estructuralista facilita la comprensión y aceptación de sus ideas.

Con respecto a los tres puntos antes delimitados que Todorov elabora en su teoría, sería interesante, sin embargo, discutir dos conceptos más, que antes destacamos. Por un lado, está el tema del lector como categoría básica que permite la definición de lo fantástico, ya que es su duda la que caracteriza el género. Poco antes de exponer las tres reglas, Todorov se refiere a este problema y aclara, "Hay que advertir de inmediato que, con ello, tenemos presente no tal o cual lector particular, sino una 'función' de lector, implícita en el texto" (p. 41). El lector implícito es una categoría definida por los narratólogos, basada en la necesidad de buscar una entidad abstracta a

quien se dirija el discurso, y que responda idealmente a las expectativas de comprensión del autor implícito. Esta entidad abstracta o virtual es necesaria puesto que todo discurso se dirige a alguien, pero ese alguien es una posibilidad únicamente, y el que no exista, o no comprenda lo que se le comunica, ni elimina ni cambia la naturaleza del discurso. Como explica Genette,

> Contrairement à l'auteur impliqué, qui est, dans la tête du lecteur, l'idée d'un auteur réel, le lecteur impliqué, dans la tête de l'auteur réel, est l'idée d'un lecteur *possible* (Genette, 1983, p. 103)

Hablamos, por lo tanto, de una lectura ideal, que no tiene correlato en la realidad con lector particular alguno, y que es fundamental en el género si seguimos a Todorov cuando dice, "*La vacilación del lector* es, pues, la primera condición de lo fantástico" (p. 42). Algo más adelante, el mismo autor critica duramente a Lovecraft por estipular que el género de lo fantástico y del horror, se define por la experiencia de terror del lector. Lovecraft afirma,

> The one test of the really weird is simply this -whether or not there be excited in the reader a profound sense of dread, and of contact with unknown spheres and powers; a subtle attitude of awed listening [...]. (Lovecraft, 1973, p. 16)

A ello, Todorov replica,

> Sorprende encontrar, aún hoy, este tipo de juicios en boca de críticos serios. Si estas declaraciones son tomadas textualmente, y si la sensación de temor debe encontrarse en el lector, habría que deducir (¿es este acaso el pensamiento de nuestros autores?) que el género de una obra depende de la sangre fría del lector. Buscar la sensación de miedo en los personajes tampoco permite definir el género [...]. (p. 46)

Evidentemente, no considera viable el que un género se defina por la reacción del lector. Sin embargo, él mismo utiliza tal entidad al definir lo fantástico, e incluso también la entidad de los personajes, como cuando, en el capítulo tres, afirma, "Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico" (p.53). La diferencia, presumimos, se encuentra en su aclaración de que él está hablando de un

lector implícito, una entidad que responde a las pautas que el discurso mismo presenta desde dentro.

Toda esta discusión nos lleva, desde luego, a una delimitación del género que luego podremos aplicar a las obras de Cortázar. La teoría que quiero proponer responde a las mismas pautas que se reflejan en la posición de Lovecraft, según la cual, los relatos de horror son aquellos que llevan como intención provocar el miedo en el lector, y tal fin se lleva a cabo, en general, a través de un proceso de identificación entre el lector y los personajes que expresan ese horror, aunque puede también conseguirse de otras maneras. Sin embargo, hay que especificar que, cuando hablo de lector aquí, me refiero a un lector implícito, y no a un lector de carne y hueso con mayor o menor sangre fría, como critica Todorov. Es a esta entidad ideal y virtual a la que me referiré a lo largo de todo el trabajo cuando mencione al lector. Mi teoría es, creo, compatible con las dos anteriores. La indecisión del lector que presenta Todorov se produce en la mayoría de los relatos de horror, que, como él mismo explica, están muy relacionados con lo fantástico y, en general, poseen sus características antes de fundirse en lo extraño o lo maravilloso. El que un relato pertenezca al género de lo fantástico, o posea algunos de sus elementos, no excluye, por tanto, que sea parte también del género del horror. Creemos, pues, que al igual que la indecisión del lector entre una interpretación natural o sobrenatural de los hechos narrados puede definir lo fantástico, la identificación de ese mismo lector con el horror que el texto propone, ya sea a partir de los personajes, o a partir de entidades como el ambiente o el monstruo definen el género del horror. Nos hallamos ante un género, por lo tanto, que tiene como fin primario el reflejo de una sensación, y que no se puede definir si no es a través de la entidad abstracta que la recibe.

Dejando de lado, pues, el tema del lector, habrá que resaltar ahora el otro concepto señalado en los tres puntos de Todorov, el de la alegoría, que resulta también algo contradictorio dentro de su misma teoría. Es un tema interesante, puesto que,

como señalé ya más arriba, las interpretaciones alegóricas de muchos textos antiguos son en realidad las que eliminan la posibilidad del nacimiento del horror hasta llegado el siglo de las luces. Es cierto, por ello, que una obra alegórica impide en principio el planteamiento mismo de la duda entre una explicación natural o sobrenatural. Sin embargo, los cambios y avances en el género, que se producen debido a la teoría de la trasgresión que Todorov mismo resalta, hacen necesaria una revisión de estos conceptos, que el propio autor incluye en parte en el último capítulo de su obra, y que a nosotros nos interesa especialmente puesto que se puede aplicar directamente a las obras de Cortázar en las que nos vamos a centrar.

Las primeras páginas de la obra de Todorov dedican algunos párrafos a la trasgresión: "toda obra modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplo modifica la especie" (p. 12-13), explica, y más abajo se añade, "un texto no es tan sólo el producto de una combinatoria preexistente [...], sino también la trasformación de esta combinatoria" (p. 13). Para que un texto sea valorado y tomado en cuenta dentro del campo de la "literatura", es preciso, pues, que aporte algo nuevo al sistema, y, por tanto, que trasgreda o deconstruya en parte lo que ha existido anteriormente a él. Ello no determina, sin embargo, que se deba suprimir la noción de género, por muy variable que ésta sea. En el terreno de lo fantástico, y, como propongo en esta tesis, también en el del horror, las trasgresiones de la norma producidas por la literatura de este siglo son a veces tan radicales que resulta difícil incluir las obras en un género u otro, aunque sí se pueden estudiar a partir de unas normas establecidas por relatos anteriores del mismo corte, que constuirán el sistema de referencia. La trasgresión de la norma provoca alguna reflexión interesante también en Todorov, que podemos aplicar a nuestro trabajo, y que se refiere, entonces, al tema de la alegoría. Todorov discute primero la alegoría como un nivel de lectura diferente, que ha de estar especificado por el texto mismo, y que elimina la posibilidad de lo fantástico, al referirse a una interpretación del

discurso de tipo metafórico, que excluye la oposición entre espacio verídico y acontecimiento sobrenatural y disipa, por tanto, la indecisión,

> En primer lugar, la alegoría implica la existencia de por lo menos dos sentidos para las mismas palabras; se nos dice a veces que el sentido primero debe desaparecer, y otras que ambos deben de estar juntos. En segundo lugar, este doble sentido está indicado en la obra de manera explícita [...]. (p. 79)

Tras tal definición, pasa a estudiar los diferentes modos en que la alegoría se puede debilitar y, tal vez, fundirse con lo fantástico,

> Se distingue diversos grados, de la alegoría evidente [...] a la alegoría ilusoria [...], pasando por la alegoría indirecta [...] y la alegoría "vacilante". En cada caso, lo fantástico vuelve a ser puesto en tela de juicio. (p. 91)

De todos los tipos de alegoría, el que resulta más chocante, y que, de hecho, cuestiona su teoría, es la alegoría llamada "vacilante", que Todorov ejemplifica en esta sección con uno de los relatos de Poe, "William Wilson", relato que nosotros también incluimos en nuestra selección. En él, se produce la duda de si lo relatado es una historia de horror, o si se trata únicamente de una alegoría. En el primer caso pertenecería al género fantástico, y en el segundo no. ¿Cómo decidir, sin embargo? Todorov no da respuesta a esta incógnita, sino que únicamente la señala, pero el problema se complica cuando, en el último capítulo, se refiere a las obras de Kafka, y al tipo de fantasía moderna, en la que la trasgresión es extrema y resulta difícil clasificar los géneros. De hecho, en este capítulo Todorov echa por la borda todas sus conclusiones anteriores y concluye que el género fantástico de este siglo ha eliminado el factor de la duda, modificándolo por uno de "adaptación" al absurdo, o a lo "fantástico generalizado", y que la obra deja margen para multitud de interpretaciones, incluso alegóricas,

> No hay duda de que es posible proponer diversas interpretaciones alegóricas del texto, pero este no ofrece ninguna indicación explícita que confirme alguna de ellas. [...] En Kafka, el acontecimiento sobrenatural ya no produce vacilación pues el mundo descrito es totalmente extraño [...]. El relato kafkiano abandona lo que habíamos considerado como la

> segunda condición de lo fantástico: la vacilación representada dentro del texto [...]. (p. 203-204)
>
> La obra de Kafka nos permite ir más allá y ver cómo la literatura origina, dentro de sí, otra contradicción. (p. 206)

De este modo, a través de la trasgresión, las obras de Kafka pueden llegar a quebrar la base misma del sistema en que se integran, modificándolo hasta el punto de poner en peligro su equilibrio. Este problema que Todorov presenta como colofón a toda su tesis sobre lo fantástico va a centrar, de hecho, mi estudio sobre el horror en Cortázar, y el modo en que el autor argentino, a base de trasgredir normas y deconstruir la base clásica de construcción del horror, llega a un nivel de expresión del mismo que sólo se puede estudiar en contraste con los anteriores. Es algo que, como Todorov propone al ejemplificar con "William Wilson", empieza ya con la literatura del horror de Edgar Allan Poe, donde se hace patente ya la multiplicidad de interpretaciones posibles. Asímismo, relatos como "Verano" de Julio Cortázar, ofrecen una interpretación también alegórica,[6] o "Axolotl" una desde el punto de vista del mito,[7] interpretaciones éstas que, como muchas otras nosotros ignoraremos aquí para poder definir su trabajo bajo unas coordenadas diferentes, las que lo relacionan a la literatura del horror. Es decir que, utilizando en parte teorías del mismo Todorov, creemos que algunas de las historias breves de Cortázar se podrían estudiar desde campos genéricos muy diferentes, tanto en lo que se aproxima como en lo que se separa de ellas. Por ello, una obra como "Verano" se puede estudiar desde el punto de vista del género alegórico, y también desde el punto de vista del del horror, que será el elegido aquí.

Las teorías de Todorov sobre lo fantástico, de las que he extraído aquí algunos puntos de discusión, han fundamentado numerosos estudios posteriores, tanto en el campo de la fantasía como en el del horror. Hay otras teorías básicas respecto al tema,

---

[6] Sucede sin duda así con otros muchos relatos. Una interpretación alegórica de "Verano" la ofrece, por ejemplo, R. Young en una ponencia inédita leída en el XXVII Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas, llevado a cabo en la Universidad de Queens, Kingston, Mayo 1991.

[7] Ver Fontmarty (1985)

que difieren de la de Todorov en varios rasgos, y que a su vez, han sentado los cimientos de otros estudios críticos. Ya discutimos, por ejemplo, las ideas de Lovecraft al respecto. Son interesantes también las de Noël Carrol, que en su libro de 1990 dedica un amplio estudio al género del horror en general, examinando su naturaleza, técnicas y características. Su teoría radica la particularidad del género del horror en la existencia de un monstruo, y distingue, como veremos más adelante, entre terror y horror. Los monstruos que caracterizan el género, pues, han de producir dos sensaciones principales: miedo y asco, y ser, además, entidades "irreales", o imposibles de localizar en un marco de realidad concreto. Presenta bastantes ejemplos de monstruos tanto en literatura como en cine y otras artes, que pueden incluso tratarse de seres "posibles" en el mundo pero "imposibles" en su descripción (por ejemplo, en Tiburón, el animal es un animal real, pero sus dimensiones son imposibles), y presenta como segunda característica importante, el que se refleje miedo en los personajes, miedo con el que el lector ha de sentirse identificado,

> Horror appears to be one of those genres in which the emotional responses of the audience, ideally, run parallel to the emotions of the characters [...] the emotional reactions of characters, then, provide a set of instructions, or, rather, examples, about the way in which the audience is to respond to the monsters in the fiction. (Carrol, 1990, p. 17)

Mi propio énfasis sobre la importancia de la reacción del lector a la hora de clasificar el género se acerca, pues, al expresado por Carrol. La suya es una teoría que funciona, en general, dentro de los contextos que su libro estudia, que corresponden a las obras con monstruo palpable, dejando aparte las de terror sicológico, que sería el de Poe, por ejemplo, o el de muchos de los relatos de Cortázar que vamos a ver aquí. Nosotros veremos al estudiar estos otros ejemplos que Carrol rechaza, sin embargo, que a veces el proceso de identificación se puede destruir, y que el miedo se crea mediante recursos diferentes, ya sean ambientales o de tensión anticipatoria. Coincido, por lo tanto, en que el propósito es crear miedo, pero las maneras de llegar a ello son diversas.

Por último, me gustaría comentar un poco las ideas de otra de las teóricas que más seguidores ha tenido en el tema, Irène Bessière, para quien el discurso de lo fantástico se basa en la contraposición de los dos mundos, el real y el sobrenatural, y lo fantástico nace de la ruptura de la norma, o ley natural. En el apartado que sigue vamos a comentar más este punto en concreto, que tiene, como digo, bastantes afiliados. Según Bessière, el relato fantástico se basa en

> l'admission de posibilités extra-naturelles, qui ne sont justifiables ni par la référence au religieux, ni par la référence au réel. Il se définit par l'irréalité intellectuelle de ses prémises [...]. (Bessière, 1974, p. 31)

En esta definición se puede resaltar el uso que hace la autora de las referencias a "lo religioso", comparable sin duda al de "alegoría" de la que habla Todorov, pero tal vez más definido. Por otro lado, su trabajo hace hincapié también en los recursos del enigma y la paradoja, como modos de mantener la atención del lector y a la vez de construir lo fantástico. Ninguno de estos elementos, sin embargo, me parecen definitorios del género, aunque sin duda constituyen una parte importante de los recursos utilizados por los autores del horror. A alguno de ellos me referiré más adelante.

MUNDO VERIDICO FRENTE A MUNDO SOBRENATURAL

El enfrentamiento entre dos mundos, uno natural y otro sobrenatural es una de las características que se presentan como definitorias, tanto del género de lo fantástico como del género del horror, con la que se indica el proceso por el que una aparición irreal o sobrenatural rompe el equilibrio de un mundo descrito aparentemente normal y real. Algunos críticos consideran este quiebre como el rasgo fundamental del relato fantástico, como vimos más arriba con Bessière. Toda la teoría de Todorov se cimenta sobre la indecisión del lector a considerar los acontecimientos extraños que se relatan en la obra como naturales o sobrenaturales. Para ello, por supuesto, debe de existir una base verídica en el relato, que sirva de plano de comparación con los sucesos descritos.

Cuando no existe esa base, todo lo narrado se sitúa dentro del género de lo maravilloso, y el terror es mucho más difícil de reflejar. Nos hallamos entonces ante relatos de fantasía, fábulas, alegorías, o cuentos maravillosos. Carrol comenta, sobre este tema, que hay varias formas de situar un relato en este plano de lo maravilloso, como por ejemplo la falta de reacción de los personajes ante lo extraño, o convenciones lingüísticas como el comienzo: "Érase una vez...". A veces, sin embargo, resulta difícil situar la narración en uno u otro campo, como sucede en relatos de tipo kafkiano o cortazariano, en donde lo extraño, como decía Todorov, se vuelve norma, y no por ello se elimina el factor de lo fantástico o del terror. Sucede esto en relatos como "Bestiario", por ejemplo, en donde desde el principio los personajes comentan una situación que carece de toda lógica, la existencia de un tigre feroz dentro de una casa, que sin embargo es visto por todos ellos con entera naturalidad, como si fuera una situación normal.

No hay duda, sin embargo, de que el contraste entre un mundo real y los acontecimientos extraordinarios forma la base de la mayor parte de los relatos del género que nos interesa, y que las alteraciones son generalmente deconstrucciones del mismo. Otros autores han resaltado la importancia de tal contraste. Brooke-Rose, por ejemplo, en su libro sobre lo irreal y lo fantástico, declara,

> I should say at once that all types of fantastic, whether uncanny, pure fantastic or marvelous[8] [...] need to be solidly anchored in some kind of fictionally mimed "reality" [...], to emphasise the contrast between the natural and the supernatural elements. (Brooke-Rose, 1981, p. 234) .

Por su parte, Eyzaguirre elabora un estudio sobre los modos de lo fantástico en Cortázar (Eyzaguirre, 1986) que se fundamenta precisamente en este contraste entre dos realidades, una más verídica que la otra, y que él denomina de "mundo real" y "mundo irreal". Según la teoría elaborada por este autor, la relación entre estos dos mundos

---

[8] Se refiere, con estas categorías, desde luego, a las demarcadas por Todorov, que han sido ya discutidas en su estudio.

puede ser de tres formas: invasión, cuando el plano de la irrealidad invade el de la realidad; inversión, cuando ambos planos se cambian, sin que uno excluya al otro; e interpenetración, cuando ambos planos se funden. Como ejemplo de invasión nombra, entre otros "Verano" y "Circe", y de inversión "Axolotl", relatos todos en los que también se va a detener el presente trabajo.

Por lo tanto, y para resumir, una de las bases que permite el desarrollo de lo fantástico es la oposición entre dos campos de realidad o veracidad. El primero fundamenta la historia, es donde se sitúan normalmente los personajes, y representa un nivel de realidad más marcado. El segundo resulta de la aparición del motivo de extrañeza cuya naturaleza suele situarse en el plano de lo irreal o sobrenatural. Es esta una situación válida para muchos de los relatos de horror también, pero nos parece que escapa muchos otros, como los que tratan de dementes, por ejemplo. Por ello, me resisto a presentarla como fundamento del género del horror. Es, sin embargo, uno de los elementos, que, como muchos otros y generalmente acompañado de ellos, puede construir una base que lleve finalmente a lograr el objetivo de la obra y provocar miedo en el lector.

EL HORROR Y EL TERROR

El asunto de la diferencia entre horror y terror ha sido delimitado por varios autores, en muchos de ellos con verdadero énfasis, tratando de presentar ambos conceptos como campos autónomos e inconfundibles. Sin embargo, el resultado de las muchas pesquisas a veces oscurece más la distinción que la aclara. En general, la tendencia es a considerar el terror como un sentimiento más bien intuitivo, que responde a una amenaza flotante y no personificada, o puramente sicológica, como sucede en los relatos de Poe y muchos de los de Cortázar. El horror, por su parte, sería el sentimiento que se produce cuando el ser humano se enfrenta a un peligro o amenaza sobrenatural pero tangible, el prototipo de monstruo. El diccionario ofrece definiciones

semejantes, como las que cito a continuación, extraídas del Diccionario de la Real Academia:

Terror: Miedo, espanto, pavor de un mal que amenaza o de un peligro que se teme.

Horror: movimiento del alma causado por una cosa terrible y espantosa, y ordinariamente acompañado de estremecimiento y de temor.

Al enfocar tal cuestión al problema de la literatura y del género del miedo, los diversos autores interpretan tales definiciones con enfoques algo diferentes. Empezando por Carrol (1990), puesto que ya hemos mencionado el enfoque de su obra en este tema, diremos que distingue los dos conceptos a partir de la entidad del monstruo, estableciendo que, en el relato de terror, el monstruo es intangible o inventado, o, en el caso de que esté personificado, es una entidad que produce miedo pero no asco, mientras que el monstruo del relato de horror es tangible y produce las dos emociones, miedo y asco. Su definición coincide, de hecho, con la que da uno de los diccionarios de inglés consultados, el Webster New World Dictionary, que define "horror" como "The strong feeling caused by something frightful or shocking; shuddering fear and disgust, terror and repugnance" (el subrayado es mío). En el caso del terror, por tanto, el miedo nace de un sentimiento vago y sicológico, mientras que el horror es producto directo y claro de una existencia amenazante. Carrol introduce a Poe como ejemplo típico de los relatos de terror, y a Le Fanu como el clásico escritor de historias de horror. Este segundo ejemplo, sin embargo, es algo cuestionable, puesto que en los relatos de Le Fanu se explican muchas veces los acontecimientos extraordinarios como productos de la mente de los protagonistas. De todo esto se concluye que el monstruo puede ser también inventado, con tal de que ello se desconozca hasta el final.

Hume (1986) trata también este problema en su artículo sobre el gótico, pero, aunque su explicación se acerca a la de Carrol, sus teorías se contradicen en algunos aspectos. Hume habla de la novela de terror como una novela posterior a los primeros

ejemplos de horror gótico y de tipo más sicológico, lo que ciertamente es compatible con lo que hasta aquí hemos presentado, pero sus ejemplos producen problemas, ya que resalta la obra de Walpole como propia del género del horror, y la de Shelley como del género del terror. Es evidente, que, aplicando la teoría de Carrol a esta distinción, aparece una contradicción clara, que es, por supuesto la del monstruo creado por el Dr. Frankenstein. Se nos presenta éste como una entidad que produce tanto amenaza como repulsa, y que poco tiene de sicológica, ya que su presencia y crímenes son atestiguados por varias personas, por lo que, siguiendo la distinción de Carrol, sería ejemplo típico de la obra de horror. Hume, sin embargo, parece proponer una distinción temporal, y no una basada en los elementos.

Una tercera teoría, para complicar más las cosas, la presenta, por ejemplo, Frank (1987), que define los conceptos de la siguiente manera, siguiendo a Varma: terror es "awful apprehension", mientras que horror es "sickening realization" (Frank, 1987, p. 440). Su definición, por tanto, coincide una vez más en su idea más general con las anteriores, pero este autor parece enfocar la definición más hacia los sentimientos, por lo que, siguiendo su teoría, una misma obra podría posiblemente tener los dos elementos. Por ejemplo, si tomamos algo como "Carmilla", de Le Fanu, donde una niña es invitada a pasar una temporada en un castillo aislado, haciendo compañía a la hija del dueño, que es la que cuenta la historia, encontramos primero aprehensión (terror), cuando comienzan a pasar cosas extrañas, y luego la confirmación de nuestro temor (horror) cuando finalmente se descubre que la invitada es una vampiresa. El mismo especifica que esto puede suceder, y es así que no parece considerar esta cuestión definitoria del género, es decir, no considera que las obras de la literatura del Gótico, que son las que él estudia, deban de clasificarse especialmente basándose en tal distinción.

A la luz de tanta controversia, para este trabajo hemos preferido no entrar en más problemáticas y pasar por alto el tema del horror o del terror, y, de hecho,

utilizamos ambos términos como sinónimos e intercambiables, con la significación de "miedo", en cualquiera de sus acepciones o posibles manifestaciones. Al referirnos, entonces, a relatos de "horror", "terror", o "miedo", queremos reunir, por tanto, el mismo posible corpus de textos, obras que se caracterizan por utilizar unos recursos especiales para producir esos sentimientos a un posible lector.

ESTRUCTURA DEL RELATO DE TERROR

Por último, y una vez discutida la naturaleza general del terror según los diferentes autores, y la posibilidad de varios tipos de miedo según la raíz del sentimiento, sería interesante dedicar este apartado a la forma. Muchos teóricos han creído ver un formato estructural especial y determinado para los relatos de terror, que podría determinar su pertenencia al género.

Carrol (1990, pp. 93 y ss.), por ejemplo, dedica un capítulo de su obra a la forma de estructurar el argumento de horror, y presenta cuatro pasos de lo que denomina "complex discovery plot". Los pasos ennumerados son "onset", "discovery", "confirmation", "confrontation", y, de hecho, creo que son más apropiados para el cine que para la literatura, aunque eso no está especificado en su teoría. El "onset" corresponde a una sección primera, en donde el lector o espectador descubre la presencia del monstruo. Carrol afirma que este argumento, que por supuesto presenta muchas variantes, contrasta desde el principio con el argumento de una novela policíaca o detectivesca, en la que la resolución del misterio del monstruo se reserva para el final. De este modo, es posible que el lector sepa antes que los personajes el horror que les espera, de lo que veremos varios ejemplos en nuestra disertación. Tras el "onset" viene el "discovery", en donde el protagonista descubre al monstruo, pero los demás personajes muestran sólo desconocimiento o incredulidad, lo que le aísla del resto de la humanidad. Tanto en esta sección como en la siguiente, se producen intentos de racionalización, y múltiples discusiones. En la sección de

"confirmation", los demás personajes aceptan por fin la existencia del monstruo y el peligro y, por fin, llega la "confrontation", que enfrenta al monstruo y al protagonista y acaba con la muerte del primero. Este esquema se ejemplifica con obras como El exorcista, o Drácula. El mismo Carrol comenta diferentes variantes a este formato básico, como la que corresponde a la trama del "científico loco" (tipo Frankenstein o Dr. Jekyll) donde los siguientes pasos aparecen: preparación del experimento, justificación, error o malogro, muerte del monstruo. Tanto un esquema como el otro nos parecen demasiado concretos para ser aplicables a la amplia gama de relatos de esta naturaleza, sobre todo a la hora de explorar las manifestaciones más extremas del mismo, como son las de Cortázar, que presentarían contraejemplo tras contraejemplo, de modo que no se utilizan en nuestro ensayo. Por otra parte, Carrol trata un poco más adelante el tema del "suspense" (Carrol, p. 128 y ss.), que sirve también de modo constructivo de la novela, en cuanto a que despierta la atención del lector con una incógnita que luego resuelve más adelante, y trenzando las incógnitas teje el interés de la obra. Es ésta una teoría interesante y correcta, pero que padece de lo contrario de la anterior, pues al ser demasiado general es prácticamente aplicable a cualquier obra de cualquier género. Como explicamos más arriba, también Bessière menciona la importancia del elemento enigma o paradoja.

Todorov, por su parte, se refiere también con cierto interés al tema de la estructura argumental de las obras. En particular, presenta primero una teoría que no es suya sino de Penzoldt, que dice,

> La estructura de la historia de fantasmas ideal, puede ser representada por una línea ascendente, que lleva a un punto culminante. [...] El punto culminante de una historia de fantasmas es evidentemente la aparición del espectro. La mayoría de los autores trata de lograr una cierta gradación, apuntada al momento culminante, primero de una manera vaga y luego en forma cada vez más directa.[9]

---

[9] Citado en Todorov, 1974, p. 105.

Todorov discute esta estructura y presenta varios contraejemplos para rebatirla, obras en las que no existe tal gradación, sino que el momento de la aparición del horror se presenta al principio y de golpe, como en "Le Horla" de Maupassant. Por eso, para Todorov no existe la necesidad de tal estructuración de la obra, aunque descubre una faceta del argumento de horror que considera como la única obligatoria, y que no se refiere directamente a las partes del desarrollo, sino al carácter general del mismo. Se trata de la irreversibilidad en la lectura, o el hecho de que no se puede saltar de una sección a otra sin alterar la comprensión, y de que, una vez leída, la obra pierde mucha parte de su interés para una segunda lectura.

> el relato fantástico que marca fuertemente el proceso de enunciación, pone, a la vez, el acento sobre el tiempo de la lectura. Ahora bien, la característica fundamental de ese tiempo es la de ser irreversible por convención. [...] Lo fantástico es un género que acusa esta convención con mayor nitidez que los demás. [...] Si se conoce de antemano el final de determinado relato, todo el juego resulta falseado, pues el lector no puede seguir paso a paso el proceso de identificación; ésta es, precisamente, la primera condición del género. (p. 108-109)

Esta teoría es interesante de por sí, aunque no exclusiva de lo fantástico, puesto que se puede producir en géneros muy diferentes, como el relato de aventuras, o, por supuesto, el policíaco. Es, sin embargo, un dato más para ayudar a caracterizar, junto a otros, el campo que estudiamos.

Por último, quisiera presentar la teoría de Tyre sobre el tema de la estructura particular de las obras de horror, que se acerca más a la de Penzoldt que a la de Todorov. Su teoría viene entresacada en el libro de Llopis (1974, p. 163-164), y según la misma, la narración se inicia

> anclada en la terca realidad, con una escena de la vida cotidiana descrita con nitidez y precisión. Los protagonistas son siempre escépticos, y en la mayoría de los casos cínicos. [...] En el segundo movimiento del relato se introduce un elemento inquietante e incomprensible que el lector o el héroe del cuento podrían interpretar, bien como intervención sobrenatural, bien como hecho extraño aunque susceptible a una explicación racional. Esta primera aparición del elemento terrorífico puede tener lugar al principio o acaso al final del relato, según el mucho o poco tiempo que el autor desee emplear en crear el clima o ambiente de la obra. El protagonista, desde luego, interpreta este suceso inquietante

> de modo absolutamente racional hasta que una serie de nuevos sucesos o su inmersión en el otro mundo o la trasformación de su propio cuerpo le convencen de que es futil todo intento de racionalizar los hechos. He aquí el 'descenso a las tinieblas' presente en todo cuento de miedo.
>
> Durante algún tiempo -que varía según el gusto y la habilidad del autor-, abandonamos el mundo diurno de violencias y frustraciones cotidianas, que, por muy horrible que nos pueda parecer, es en definitiva un mundo solar, y nos sumergimos en el reino del demonio.
>
> [...] Por fin llegamos al desenlace, que en todos estos relatos es breve, rápido, y consta de dos partes. En la primera, situada uno o dos párrafos o acaso una página antes del punto final, el protagonista se despierta, o se hace de día o se presenta alguna otra circunstancia tranquilizadora y amable que se le ocurre al autor. Siempre hay una posibilidad de que el descenso a las tinieblas pueda explicarse mediante una alucinación, sueño, o trastorno mental. Pero aún queda ese último párrafo, ese último hecho, ese último y pícaro detalle que conserva el recuerdo de la noche que acaba de pasar, ese último grito y esa última desaparición que nadie puede explicar.

Esta descripción resulta interesante desde varios puntos de vista. En primer lugar enfatiza la importancia del ambiente y el lector, y, en el último momento, menciona la permanencia de la duda. Por otra parte, constituye un esquema de inicio, intensificación y fin del horror, que se corresponde con otros que vimos antes. Es difícil que todas las obras quepan dentro de un esquema tan meticuloso, pero, de hecho, el autor ha conseguido un desarrollo muy próximo a la mayoría de los relatos. Muchas veces, sin embargo, y sobre todo en los relatos más clásicos, esa última pincelada de duda no existe, y pertenece más a la literatura más moderna, poco preocupada por las consecuencias morales de la narración. Por lo tanto, nos parece una buena descripción del esquema de una obra de horror típica, pero quizás demasiado estrecha para dejar pasar la multitud de ejemplos que sobre el tema se han escrito.

Por nuestra parte, cuestionamos nuevamente cualquier ejemplo concreto de estructura de horor, ya que este trabajo trata precisamente de los modos de deconstrucción del género, pero sí hemos descubierto un esquema global que correspondería a un nacimiento, desarrollo y muerte del motivo del horror, que, por supuesto se corresponde con el esquema básico de casi toda la literatura de ficción. Sin embargo, es interesante resaltarlo puesto que es un esquema que puede ser roto y

trasformado, como tantas veces hace Cortázar, tal y como estudiaremos en los otros capítulos.

En conclusión, tras estudiar las bases críticas que se han establecido acerca del relato de horror y terror, en este trabajo partiremos de la base de que todo relato de este género tiene como objetivo provocar una reacción en el lector implícito, y esa reacción es la del terror. Tal es la característica que define el género. Para este fin, los recursos utilizados se repiten y constituyen a su vez pequeñas cláusulas definitorias, que en la tradición más clásica del género pueden ser obligatorios (como el ambiente en la novela gótica), pero que los autores modernos a veces eliminan en su creación experimental. Tal es el caso del ambiente, como decimos, del monstruo, del reflejo del terror en los personajes, o de la estructura del argumento, entre otros. Cortázar es uno de los autores que juega con las bases del género de esta forma, y en los próximos capítulos estudiaremos más a fondo cómo se reflejan cada uno de estos recursos en las obras que se han producido dentro del género anterior a nuestro autor, y de que manera el argentino varía su naturaleza o los elimina. Aunque muchos de sus relatos se podrían estudiar, de hecho, desde una perspectiva de lo fantástico, o de la alegoría, en un mundo que pierde lógica desde el comienzo de la narración, dejaremos estas opciones de lado para encontrar en sus cuentos un correlato defendible con la novela de terror como género.

III ESQUEMAS, FORMAS Y DECONSTRUCCION DEL HORROR

El propósito del capítulo que aquí se inicia es el de establecer relaciones, tanto estructurales como temáticas, entre la literatura del género que hemos venido discutiendo, el del terror, y algunos de los relatos de Julio Cortázar. En particular, y como decíamos, vamos a detenernos en varios relatos y novelas inglesas, puesto que es ésta una lengua cuya literatura, junto con la francesa, especialmente atrajo a nuestro autor.[1] Me centraré en varias obras particulares, y en un esfuerzo de deducción extraeré primero algunas conclusiones generales sobre el tratamiento estructural y narrativo del género, plantearé una hipótesis de una posible evolución del mismo, y presentaré, finalmente, una explicación de varios textos de Cortázar como probables evoluciones deconstructivas de los relatos estudiados. Los autores y obras que he escogido se distribuyen en tres grupos en lo que se refiere a la modernidad de sus técnicas de narración, innovaciones temáticas o de estilo, y propósito en general.

En el primer grupo he incluido relatos que, tanto en técnica literaria como en temática, responden a características de la narrativa clásica del género, en la que los experimentos e innovaciones son pocos y discretos, y en la que se pone especial esfuerzo en conseguir efectos tales como la verosimilitud, la coherencia temporal, o el desenlace cerrado. La mayoría de estas obras corresponden temporalmente, además, a un primer período en la evolución de la narrativa de terror. Entre ellas se encuentran:

El castillo de Otranto (1764), de Horace Walpole.

---

[1] El mismo Cortázar se refiere en varias ocasiones a esta pasión por la literatura inglesa. En Conversaciones con Cortázar, discute largamente sobre la relación entre Poe y Baudelaire, autores ambos que él traduce, y luego afirma, más adelante: "La influencia de la literatura anglo-sajona ha sido determinante para mí" (González Bermejo, 1978, p. 67).

Rosario Ferre (1987), en un estudio dedicado a la influencia del simbolismo en Cortázar, afirma: "Cortázar es heredero de esta forma de búsqueda de libertad satánica presente en Poe y en los simbolistas, búsqueda que él implimenta en sus relatos por medio del examen detallado de las pasiones irracionales del hombre." Más adelante, habla de "el interés por el mal como expresión de lo irracional que Cortázar hereda de Poe..." (p. 104).

Frankenstein (1818), de Mary Shelley.

The Vampire (1819), de John William Polidori.

"William Wilson" (sobre 1840-45), de Edgar Allan Poe.

Los relatos de In a Glass Darkly (1872), de Sheridan Le Fanu.

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1885), de R.L.Stevenson.

Dracula (1897), de Bram Stoker.

Todas estas obras tienen en común ciertas características, de las cuales se van a resaltar sobre todo las siguientes en este trabajo:

-El intento por garantizar la verosimilitud del relato, muchas veces a través de procedimientos que se harán clásicos en el género, como la inserción de documentos.

-Una ambientación que reúne varias condiciones específicas, que sobre todo se refieren a la soledad y el aislamiento.

-El narrador, que se sitúa con preferencia en el terreno de la homodiégesis, sobre todo en su extremo más puro de autodiégesis, o, en el caso de narrador heterodiegético, en el extremo más próximo a la homodiégesis, el de la perspectiva única.

-La continua declaración de los sentimientos de horror de los personajes, con intención de producir identificación y sorpresa en el lector.

-El argumento de terror acabado, en el que el motivo de terror (clasificable como monstruo, en general), sigue el esquema de: aparición - actuación - muerte o desaparición.

-El sujeto de horror o monstruo, objetivo y verificado, cuya existencia física es pocas veees cuestionable.

El segundo grupo lo constituyen obras en las que se ha producido una evolución importante, sobre todo en lo que se refiere al tratamiento del tema. Hallaremos en estos relatos, además de la mayor parte de las características incluidas en el grupo anterior, una relajación en el obsesivo afán de verosimilitud de los autores

anteriores, y también encontraremos un tipo de horror mucho más sofisticado sicológicamente, en el que el motivo de horror es, a menudo, subjetivo o evanescente. Las entidades independientes y nítidas del primer modelo (monstruo, sujeto de horror, y otras), se diluyen, convirtiéndose en ocasiones en puros juegos de imaginación, donde, además, muchas veces los relatos aparecen sin conclusión propiamente dicha, y se han de incluir, pues, en la categoría de "obras abiertas". Pertenecen a este grupo:

"The Oval Portrait" y "A Tell-Tale Heart" (1842-45), de Edgar Allan Poe.

"The Willows" y "The Secret Worship" (1906-10), de Algernon Blackwood.

"The novel of the black seal" y "The novel of the white powder" (sobre 1910), de Arthur Manchen.

Mi intención es la de tratar este segundo grupo como eje o engranaje que facilita el paso desde el primer grupo a los experimentos más modernos de Cortázar. Autores como Blackwood desarrollan un tipo de narrativa que se separa de la anterior en conceptos fundamentales, como la desaparición del afán de verosimilitud, por la que el relato que estamos leyendo se convierte en una posible fantasía sicológica sin más. Ello hace variar el efecto que la narración produce en el lector, ya que el terror se vuelve subjetivo y oscuro. Particularmente en Poe, pese a ser anterior a los otros dos, encontramos recursos de este tipo que luego Cortázar explotará profusamente.

Por último, integro en el tercer grupo los relatos de Cortázar que voy a tratar, en los que considero que tanto temática como estructuralmente, se deforma o complica la base clásica de la narrativa de terror, de modo que los rasgos que antes destaqué como propios de los relatos del primer grupo se presentan ahora escondidos o descontextualizados. Es así que muchos relatos pueden estudiarse como deconstrucciones de relatos de terror, en los que Cortázar juega con las características propias de la novela de terror y produce narraciones de clasificación equívoca. Es un proceso que, en general, consiste en presentar algunos de los rasgos que se relacionan

con el terror, y contrastarlos con situaciones o ambientes que no pertenecen al mismo campo, construyendo de ese modo una atmósfera singular y única.

Los relatos que he elegido de Cortázar para analizar son los siguientes: "Verano", "Silvia", "Bestiario", "En nombre de Boby", "Axolotl", "El ídolo de las cícladas", "Reunión con un círculo rojo", "La puerta condenada", "Cuello de gatito negro", "Texto en una libreta", "La caricia más profunda", "Las armas secretas", "Tango de vuelta", "Circe" y "Lejana". La selección de estos relatos de entre todos los de Cortázar obedece a razones de orden temático y estructural, por cuanto se me antojan apropiados para el estudio comparativo que debo realizar. No he tomado en cuenta para ello ni la cronología de los relatos, ni su integración en los volúmenes originales de cuentos.

En cuanto al método que vamos a aplicar, conviene señalar que existen en todos las narraciones de horror, desde las más primitivos hasta las más modernas, ciertas directrices que, como tales, podrían ayudarnos a definir las características del género. Es mi intención explorar estas "normas" de construcción en los distintos relatos, para confirmarlas como parte de la generalidad, y compararlas luego con las técnicas del relato de nuestro escritor, de modo que se expliciten las similitudes y diferencias en composición de la obra. Esto nos permitirá concluir sobre la esencia y propósito tanto de la regla clásica como de la innovación de nuestro autor, particularmente en materias como la insinuación del ambiente narrativo, el narrador, la relación del lector con el terror, la estructura del horror o la existencia del monstruo.

INSINUACION DEL AMBIENTE NARRATIVO

Tal vez sea éste el rasgo más constante en las novelas de terror, que como mencionamos en el capítulo anterior, es condición casi imprescindible para la construcción de los primeros ejemplos de relatos góticos. El ambiente en que el relato se desarrolla tiene siempre dos características fundamentales, que se repiten casi sin

excepción en todas las manifestaciones del género estudiadas: el aislamiento y la oscuridad. Sea cual sea la localización de la acción, el momento del terror se expresa casi siempre bajo estos dos auspicios que, de hecho, predisponen al lector a experimentar el horror. Si éste no llega, se sentirá extrañado, o confuso, lo que es, precisamente, uno de los recursos deconstructivos de Cortázar.

En la novela gótica, el lugar de acción solía ser un castillo o caserón abandonado, con muchos pasillos y pasadizos. Tanta importancia tiene el ambiente narrativo en el desarrollo de este género, que es normalmente el primer rasgo que se destaca al ennumerar las características del mismo,[2] aunque es evidente, desde luego, que los rasgos que definen el ambiente de horror pueden darse en situaciones y encuadres diferentes, siempre que se conserve el aislamiento y la incapacidad defensiva como una constante. Veamos algunos ejemplos:

The Castle of Otranto -- El ambiente de esta novela es el que luego se haría clásico en la novela gótica: un castillo con armaduras, pasadizos y efectos especiales.

Frankenstein -- En este caso, para conseguir el efecto de la oscuridad y el aislamiento, la narración se relata, para empezar, desde el Polo. La naturaleza, como es también clásico en estos relatos, aporta a la ambientación efectos especiales, como tormentas o fríos glaciares. Por ejemplo, Frankenstein construye su monstruo en una casa solitaria, vacía y aislada, y lo hace en un día de tormenta. También es tormentoso el día en que el monstruo ataca a su familia, en el lago Lemans. Por fin, toda la persecución se realiza sobre tierras inhóspitas, cada vez más aisladas y oscuras.

The Vampire -- También aquí se asocian los momentos claves del terror con la oscuridad y el aislamiento, por ejemplo, la escena del bosque, en medio de la tormenta (Polidori, 1819, pp. 45-49), cuando se ataca a Ianthe en una cabaña alejada. Este es el momento cumbre del horror del relato, junto al que más adelante sucede cuando el

---

[2] Véase, por ejemplo, autores como Spector (1984, p. 17), o Frank (1987, p.436).

protagonista descubre al monstruo resucitado y en vías de conquistar a su hermana, pero una promesa le impide compartir su conocimiento y evitar así la desgracia de la que sólo él es consciente. Se produce, entonces, un tipo de aislamiento no físico, sino mental, por el que el protagonista, aunque rodeado de personas, no puede, por alguna razón, comunicar su miedo.

"William Wilson" -- El ambiente de este relato es más bien de aislamiento sicológico que físico. Unicamente se muestra como clásica ambientación gótica la de la escuela, en las primeras páginas del relato,[3] mientras que el resto de las escenas de terror ocurren en situaciones en las que hay más personas que el protagonista y sujeto del horror. Sin embargo, el hecho de que nadie más sea consciente de lo que está sucediendo, de lo que aterroriza al protagonista, y con él al lector, da como resultado un aislamiento aún más profundo. En efecto, la existencia de un doble de William Wilson es, por lo que se entresaca del contexto, algo de lo que únicamente el protagonista es consciente, y que por tanto supone para él un terror incomunicable, una alienación que desemboca en el aislamiento aún en situaciones de compañía profusa como el baile de máscaras final. Es una situación, pues, similar a la que se comentó antes sobre el protagonista de The Vampire, que se produce en un tipo de relatos, que, pese a no seguir las normas de ambientación más típicas de la novela gótica, no por ello dejan de repetir entre sus características las de un ambiente de desolación y aislamiento.

Le Fanu -- También en este autor aparece un tipo de ambientación especial. Callejones oscuros y solitarios en "The familiar"; habitaciones en la casa vieja en "Green Tea", o el castillo aislado donde vive la protagonista de "Carmilla". De hecho, Le Fanu, uno de los autores más clásicos de entre los estudiados, raramente comienza un episodio sin referirse al ambiente:

---

3 "The house [...] was old and irregular. The grounds were extensive, and a high and solid brick wall topped with a bed of mortar and broken glass, encompassed the whole. This prison-like rampart formed the limit of our domain" (Poe, 1970, p. 240).

> The sun had already set, and the red reflected light of the western sky illuminated the scene with the peculiar effect with which we are all familiar. The hall seemed very dark, but, getting to the back drawing room, whose windows command the west, I was again in the same dusky light. ("Green Tea", LeFanu, 1990, p. 17)

> He had now reached the lonely road [...] the moon was shining mistily, and its imperfect light made the road he trod but additionally dreary. ("The Familiar", Le Fanu, 1990, p. 42)

> Nothing can be more picturesque or solitary. It stands on a slight eminence in a forest. The road, very old and narrow [...] Over all this the scholl shows its many windowed front; its towers, and its gothic chapel [...] I have said this is a very lonely place. ("Carmilla", Le Fanu, 1990, p. 242)

Como buen clásico del horror, Le Fanu coloca así todos sus relatos de horror en encuadres que corresponden ambientalmente a lo que se espera de una narración de este tipo. Castillos, callejas solitarias, espacios que el mismo autor define de terroríficos, para ayudar a algún lector poco imaginativo. La acción del horror es, así, esperada por todos.

Dr. Jekyll y Mr. Hyde -- El horror transcurre en este relato dentro de una mansión que ya desde el principio se nos presenta con las características apropiadas para el desarrollo de una historia de terror: "It was two storeys high; showed no window, nothing but a door on the lower storey and a blind forehead of discoloured wall on the upper; and bore in every feature the marks of prolongued and sordid negligence." (Stevenson, 1947, p. 4). Esta mansión escondida y oscura, de hecho, juega un papel fundamental en el desarrollo de la trama, puesto que es domicilio del Dr. Jekyll, que entra por la puerta principal, limpia y segura, y de Mr. Hyde, que utiliza la parte trasera y tenebrosa de la mansión, el lugar donde se encuentra el laboratorio donde todo el experimento toma lugar. Por otro lado, las apariciones del monstruo, Mr. Hyde, se producen en circunstancias de oscuridad y aislamiento, como cuando Mr. Utterson ve por vez primera a Mr. Hyde: "By ten o'clock, when the shops were closed, the by-street was very solitary, and in spite of the low growl of London from all round, very

silent." (Stevenson, 1947, p. 12), o en el momento que se produce el crimen, de noche y con un único testigo, la mujer que lo ve desde una ventana.

Drácula -- Esta novela presenta también un ambiente clásico de terror. Los vampiros, para empezar, sólo salen de noche, lo que cubre una de las partes de nuestras condiciones ambientales. En cuanto al aislamiento, el castillo de Drácula y el encierro de Jonathan son muestras puras de ello: "I stood close to a great door, old and studded with large iron nails, and set in a projecting doorway of massive stone" (Stoker, 1966, p. 20). Ya desde que llega a Transilvania, Jonathan se ve acosado por una naturaleza y unos encuentros opresivos, como el episodio de los lobos. El espacio de que Jonathan dispone en el castillo, además, se verá progresivamente disminuido, a medida que el conde cierra más puertas de acceso para él. Los laberintos y cuartos escondidos del castillo de Drácula son sin duda, elementos de ambiente de terror típicos de la novela gótica. Lucy, por su parte, es atacada por el vampiro en su cuarto, de noche, y luego ella misma busca niños para morder, en unos ataques que se producen, recordemos, en el cementerio donde está su tumba, otro lugar solitario y oscuro.

También el segundo grupo de relatos presenta, normalmente, un ambiente propicio al horror. Veamos los siguientes ejemplos:

"Oval Portrait" -- En este relato el ambiente es fundamental, e inicia la narración: "The chateau into which my valet had ventured to make a forcible entrance [...], had been temporarily and very lately abandoned" (Poe, p. 355). Todo el relato se sitúa, de hecho, en una de las cámaras de este castillo gótico, y siempre de noche. Es en este lugar, también, donde se desarrollaron los hechos terroríficos que el protagonista principal lee en un libro.

"The Tell-Tale Heart" -- Se trata de una historia de terror muy especial, que se desarrolla nuevamente en un ambiente oscuro y aislado. El protagonista-asesino busca a su víctima en la noche: "His room was as black as pitch with the thick darkness" (Poe, 1970, p. 385). Todos sus intentos de crimen se producen en la oscuridad, y uno de los

momentos de mayor intensidad terrorífica tiene lugar cuando el viejo se despierta, en medio de la noche, seguro de que hay alguien en su cuarto (y, en efecto, el asesino está allí), y espera horrorizado oír algo, ya que la oscuridad absoluta le impide ver.

"The Willows" -- En este cuento, el ambiente es tan importante que prácticamente es la esencia misma del terror, ya que es la naturaleza la que, en un proceso de animación, se convierte en monstruo para el protagonista. Los elementos principales, soledad y aislamiento, no sólo son claves del horror, sino la causa del mismo. Las fuerzas de la naturaleza apoyan el ambiente general: al principio con un viento interminable y luego con una calma absoluta y profunda. Ambos fenómenos obsesionan al protagonista, convirtiéndose así en motivos de un horror que nace de la personificación constante de la naturaleza. Lo que al principio puede parecer obsesión del narrador, al final se objetiviza a través de indicios reales (como la destrucción de la canoa). Por otro lado, puesto que el narrador-protagonista relata desde el futuro, es de esperar que en un momento dado se pruebe que sus temores son fundados.

Manchen -- Aunque en este autor el ambiente terrorífico se explota con menos frecuencia que en los relatos anteriores, las características generales del mismo se conservan, sobre todo en "The Novel of the White Seal", donde el profesor se traslada a propósito a un lugar de Inglaterra donde espera se produzca un encuentro entre él y los miembros de una especie de secta sobrenatural. El lugar a donde va está rodeado de colinas solitarias y umbrosas, donde finalmente el profesor desaparece, sin llegar a descifrarnos el enigma que centra el relato.

> what if the obscure and horrible race of the hills still survived, still remained haunting wild places and barren hills. (Machen, 1964, p. 34)

> in the second case, as in the first, the tragedy took place in a desolate and lonely country [...]. Again, among outland hills, far even from a main road traffic. (Manchen, 1964, p. 35)

En cuanto a "The Novel of the White Powder", se alude en un par de ocasiones a atardeceres especialmente rojos y sangrantes, que coinciden con los dos grandes

cambios en el hermano de la protagonista: el primer día que sale de casa, y el día en que Miss Leicester descubre la primera mancha en su piel, "The sky began to flash and shine [...] an awful pageantry of flame apperared - lurid whorls of writhed cloud, and utter depths burning [...] and an evil glory blazing far above shot with tongues of more ardent fire, and below as if there were a deep pool of blood" (Machen, 1964, p. 47).

NARRADOR

En el relato de terror, el papel del narrador es fundamental, ya que es su perspectiva de la historia la que va a provocar el sentimiento buscado en el lector: el miedo, objetivo que se cumple gracias a dos condiciones fundamentales, la sorpresa y la identificación. Recordemos que la última se consideraba como esencial para la consecución del horror en muchos críticos del tema. Desde los relatos de terror más primitivos hasta los más recientes, se vislumbra ya la tendencia general a narrar la historia desde un punto de vista único. Pocas veces el narrador es omnisciente, lo que responde, sin duda, a que una perspectiva limitada favorece las condiciones antes destacadas. Hay una sorprendente mayoría de relatos en los que la narración es homodiegética, ya sea en forma directa o a través de documentos. Incluso en los relatos en que el narrador es heterodiegético, la perspectiva que adopta suele ser única, y la tendencia a presentar un documento autodiegético al llegar al punto culminante del horror es muy destacada.

La sorpresa, uno de los propósitos del relato, entonces, se logra cuando el lector no está preparado para lo que va a acontecer, cuando no hay explicación. Un narrador de perspectiva única facilita sin duda este propósito, puesto que lo limitado de su visión no permite augurar o prevenir acontecimientos que a él mismo le sorprenden. El efecto de la sorpresa se entronca con la teoría de Todorov sobre la inutilidad de leer los relatos fantásticos por segunda vez, o empezando por el final, ya que ello eliminaría precisamente este factor. A veces, el ingrediente de la sorpresa se debilita a causa de

una ambientación especial. El lector, cuando entra en un pasaje que reproduce lo que es la ambientación clásica del terror, espera ya que se produzca algún acontecimiento horrorífico. Es precisamente esta espectativa la que Cortázar va a destruir en muchos de sus relatos.

La identificación tiene lugar, en general, entre el lector y el protagonista, el que llamaremos sujeto del horror, y que, a veces, coincide con el motivo del horror o monstruo, en cuya circunstancia nos hallamos ante un caso de desdoblamiento. Puede incluso suceder que la identificación se produzca con el monstruo, como sucede en Frankenstein, en donde el monstruo logra infundirnos simpatía, y nos da a ver su versión de la historia. Pero en el tema que nos incumbe, la identificación es el fenómeno que genera el miedo en el lector, que es el propósito de estos relatos, y tanto si el narrador es heterodiegético como homodiegético, hay en todas las historias una descripción del horror con el que el lector debe sentirse identificado para conseguir el objetivo del miedo, como ya veíamos destacado por autores como Todorov o Carrol. La perspectiva única del narrador facilita pues este fenómeno, como veremos en los siguientes casos:

Frankenstein -- Los tres narradores del relato son homodiegéticos, y representan tres perspectivas diferentes: la del sujeto del horror (el doctor Frankenstein), la del motivo del horror (el monstruo), y la de un observador objetivo. Este planteamiento del relato ofrece, al menos, dos comentarios:

El uso de perspectivas diversas sirve al autor como un recurso clásico de verosimilitud, en una construcción como de cajas chinas, donde un relato se inserta en el otro superior. Así, el relato del monstruo se inserta en el del doctor, y éste en las cartas del narrador primario. Es un recurso tan antiguo como el Quijote mismo. La presentación del relato principal en forma epistolaria, por otro lado, añade una entidad más a esta estructura, la de un oyente distinto del lector, la hermana del narrador, al tiempo que suma otro plano de realidad al relato. Se trata, en cualquier caso, de dar

cierta verosimilitud a una narración que, por su misma naturaleza, es increíble, a través de un recurso de cajas chinas y de documentos, de crear un mundo de hablantes y oyentes dentro mismo del relato.

La autodiégesis, que se produce en el caso del doctor Frankenstein, y también en la narración del monstruo, permite que el lector se identifique con el hablante, de modo que se sorprende con él, y se aterroriza con él. Como aditamento especial en este relato, aparece la versión del asunto por parte del monstruo, lo que añade una perspectiva de identificación con el motivo del horror, al producir en el lector cierta indecisión a la hora de juzgar moralmente al monstruo. Al igual que en otros relatos basados en un desdoblamiento, que coinciden en general con los del tema del "científico experimental", veremos que aquí se produce una disolución de la dicotomía sujeto/motivo del horror, ya que ambos conceptos se funden en uno. Así, en Frankenstein, el lector duda entre la monstruosidad del monstruo y la de su creador.

The Vampire -- En este caso nos hallamos ante un narrador heterodiegético. Sin embargo, aunque conoce las circunstancias exteriores de la acción de modo omnisciente, sólo es capaz de seguir los pensamientos y emociones del protagonista. Así, el horror del lector se identifica de nuevo directamente con el protagonista, y se desvela a su ritmo, lo que es importante en los relatos de terror, puesto que sólo cuando el horror sorprende a los lectores a la par que a los protagonistas, se puede producir la identificación del lector con el sujeto del horror, y, de ese modo, su propio terror, como fin absoluto.

"William Wilson" -- Este es uno de los pocos relatos de Poe que mantiene una estructura y desarrollo clásicos. Se trata de un narrador autodiegético, que, como en los relatos más clásicos, cuenta su historia desde el nacimiento hasta la muerte, y cuyo horror va a evolucionar paulatinamente a lo largo de la obra, en los continuos encuentros con su doble. Su horror no es compartido por nadie más en el nivel de la narración, únicamente lo será por el lector, que debe identificarse con el narrador y

sufrir, junto a él, la sorpresa y el terror. De hecho, este aislamiento del resto de su mundo produce a veces sensación de inverosimilitud, ya que no hay testigos ni de lo que se relata, ni del documento en sí, puesto que nadie lo introduce.

Le Fanu -- En el volumen de cuentos que he analizado de este autor, se produce un sistema de presentación del relato parecido al de Frankenstein. Se trata de un filtro de tres voces narrativas diferentes (o más, según el relato), a modo, nuevamente, de cajas chinas. Me refiero al narrador principal que es también prologuista, al doctor Hesselius como fuente de información, y al paciente o el primer relatario de la historia. Estas tres voces narrativas que se repiten a lo largo de todos los relatos de In the Glass Darkly, reproducen progresivamente las narraciones unas de otras, en un juego de intradiégesis sucesivas. Así, el narrador principal extrae su información de un documento del doctor, que es a su vez, resumen de los relatos de los pacientes, o personas próximas a estos. De nuevo se utiliza el recurso del documento, y todo ello refleja de nuevo el afán de verosimilitud.

En Le Fanu aparece un rasgo innovador, sin embargo. El médico intenta, por todos los medios, dar una explicación razonada a cada uno de los casos que se presentan. Tal hecho da como resultado el aumentar la sensación de hallarnos ante un relato real. Por otro lado, dado que la mayoría de los sujetos de horror acaban describiendo sus experiencias de modo personal y aislado (a través de diálogos, o de documentos), permanece la identificación y el horror. De hecho, los tres relatos elegidos de este autor, acaban cumpliendo esa norma implícita que relaciona el horror con la narración autodiegética. Tanto en "Green Tea", como en "The Familiar", los momentos de más tensión terrorífica vienen narrados en forma de diálogo por el mismo sujeto del horror, el paciente del médico, que le comunica al narrador sus experiencias. Es de este modo que el lector puede, una vez más, identificarse con el protagonista, y compartir su miedo.

En cuanto al cuento "Carmilla", en él se reproduce desde el primer momento el esquema del relato clásico, y se desarrolla en su totalidad a través de un narrador autodiegético que es, además, sujeto del horror. La única faceta singular del relato es que se narra desde la perspectiva de una niña, lo que da al lector cierta superioridad de conocimiento. Ello permite que, en algunos casos, el lector pueda saber, o al menos suponer, más cosas de las que de hecho se narran en la novela, y predecir el horror así. Esto es interesante, puesto que en una narración autodiegética no es fácil adelantar acontecimientos sin nombrarlos, aunque en Drácula, como veremos, se logra el mismo efecto con una técnica algo diferente.

Dr. Jekyll y Mr. Hyde -- En este caso, el grueso del relato viene narrado en modo homodiegético, pero no autodiegético. Sin embargo, hay una razón para ello, y es que el horror no aparece en esta parte de manera directa, sino que se narra, simplemente, una serie de acontecimientos singulares de los que es testigo un abogado, Mr. Utterson, muy amigo del sujeto/motivo de horror, el Dr. Jekyll. No es así, sin embargo, en la segunda parte del relato, en la que se revela todo el horror, y que aparece en boca (o letra) de dos sujetos del horror, el Dr. Lanyon, primero, y luego el mismo Dr. Jekyll, que relata toda la historia desde su perspectiva de protagonista del horror. Por lo tanto, descubrimos nuevamente que se utiliza un narrador autodiegético para dar al relato toda su dimensión de horror. El cambio de narrador es un juego de verosimilitud, una vez más, que da a la historia un rango más próximo al realismo literario.

Drácula -- La voz narrativa, en este caso, es múltiple. Cada uno de los narradores que aparecen presenta su relato a modo de documento, ya sea carta, o diario, siempre, claro, en modo autodiegético. La primera sección de la novela, en la que Jonathan narra sus experiencias, responde a un breve compendio clásico de relato de horror autodiegético. El cambio posterior de narrador permite, como en "Carmilla", que el lector sepa más que el propio narrador/protagonista, lo que puede intensificar el

horror sufrido por el lector. Efectivamente, cuando acaban las desventuras de Jonathan, el lector ha comprendido ya la naturaleza del monstruo, lo que le coloca en un nivel de conocimiento superior al del resto de las voces narrativas, que sufren los ataques del vampiro sin entenderlos. Se produce, pues, un nuevo proceso de identificación con el narrador, que es, en todos los casos, sujeto del horror (con la excepción, tal vez, de Mina, que es a un tiempo sujeto y motivo de horror).

Los relatos del segundo grupo, menos preocupados por la coherencia y verosimilitud de su relato, se presentan repetidamente en forma de narración autodiegética. En estos relatos, a veces no está claro si lo que se relata es real, o si es sólo una locura del narrador, ya que no existen ni segundas opiniones ni documentos que lo verifiquen. El modo de inspirar horror, sin embargo, es el mismo, por identificación, y como sólo hay un narrador el relato es más sicológico y la interpretación más libre. Otra reforma en el tema de la verosimilitud es que no se presenta, en general, contexto de la acción. En los relatos del primer grupo, como en la novela tradicional, siempre se inicia la narración con una relación de las actividades e historias de los personajes. Los del segundo grupo son en cambio personajes esencialmente novelescos, que tanto pueden ser reales como no, y no tenemos datos concretos, muchas veces, de sus profesiones, sus amigos, su vida, o incluso de sus nombres.

El primer innovador, que en muchas técnicas se asemeja a Cortázar, es Poe. Los dos relatos de este autor que incluyo en este segundo grupo de obras, presentan las suficientes variaciones sobre el esquema clásico como para alejarse del género, y constituir los primeros ejemplos de relato de terror deconstruido. Así, aunque ambos presentan un narrador autodiegético, hay dos rasgos definitorios que los separan de la tradición. En "The Oval Portrait", el protagonista no es el que sufre del horror, aunque se encuentra en el ambiente adecuado y su entidad de narrador-protagonista le haría merecedor de tal papel. Sin embargo, no hay amenaza para él. De hecho, el horror se

refiere a la persona retratada, y el narrador es sólo receptor de una historia pasada. De esta manera, el horror no se personifica, se elimina la posibilidad de identificación, y la historia pierde su entidad pura. En "The Tell-Tale Heart", el narrador es a la vez asesino pero no queda muy claro quién es el monstruo, porque, de hecho, el horror viene inspirado por el ojo del viejo. El hecho de que el narrador sea a la vez protagonista y asesino rompe el esquema de la tradición, puesto que la amenaza no se dirige hacia el protagonista, sino que parte de él. La identificación con el horror se produce, entonces, por un lado a través de las descripciones que el narrador nos da del terror del viejo y, por otro, a través de su propia descripción del ojo maléfico, que es el sustituto de monstruo para el protagonista, y la razón de su crimen.

Por otra parte, en "The Willows", vemos el ejemplo también de protagonista no presentado, del que apenas sabemos nada, y que narra unos hechos totalmente inverosímiles sin ningún interés por verificarlos o por aportar datos de su persona o pasado que nos permitan revestirle de una categoría de realismo. El único dato que puede dar verosimilitud al relato es el hecho de existir dos testigos de los hechos. Sin embargo, esta verificación no es definitiva, lo que produce un cambio con respecto a los relatos del primer grupo al crear un horror más difuminado e irreal. Es decir, la falta de delineación en el personaje-protagonista da como resultado una identificación con el horror más débil y teñida por la incredulidad, y el propio horror del lector adopta una forma más etérea.

En cuanto a los dos relatos de Manchen estudiados, utilizan la narración autodiegética, aunque también hace uso de varios hablantes distintos. "The Novel of the Black Seal" utiliza tres voces narrativas: la del prologuista heterodiegético, y la de los dos protagonistas más directos, que en ambos casos rondan la autodiégesis. Miss Mally es la ayudante del profesor, y narra su visión de la historia. En su discurso, a modo de intradiégesis, se intercala un documento autodiegético del profesor. Ambos son personajes bastante clásicos. Por ejemplo, Miss Mally inicia el relato con el consabido

resumen de su vida. Por lo tanto, la búsqueda de verosimilitud se cumple, y habrá que buscar la modernidad de estos relatos en los otros recursos narrativos. "The novel of the White Powder" utiliza asímismo un tipo de narración autodiegética, a la que, al final, se añade un nuevo documento de parte del doctor, que, por estar menos implicado, clasificaremos de narrador homodiegético.

RECEPTOR

Estrechamente ligado al problema anterior, está el tema del receptor. En los relatos de narración autodiegética, y en especial en estos en los que se explota la forma del "documento", existe muchas veces un receptor primario de la narración a la que ésta va dirigida, y que es distinto del lector. Me refiero, por ejemplo, al destinatario de una narración epistolar, o inclusq de un diario. El presentar los hechos narrados a modo de documento en vez de a modo de relato fantástico los confiere un caracter de realidad, y funciona como recurso de verosimilitud, algo indispensable en la novela de terror clásico, que, como decimos, se difuminará paulatinamente para casi desaparecer en relatos como los de Cortázar. De este modo, los datos internos del relato que nos permitían situar los hechos en un contexto intratextual definido y verosímil, se desdibujan, y el papel del lector como juez e intérprete se complica y dificulta.

Y ésta es la figura receptora que me interesa, la del lector, que es, en realidad, el que define el género, ya que el propósito es provocarle miedo. Para provocar miedo en el lector, es preciso que se cumplan la mayoría de los factores que estamos describiendo. En general, en todos los relatos que estoy analizando en este apartado, se produce una manifestación directa del miedo a través de los personajes, cuando se enfrentan al monstruo. Por identificación, el lector acompaña al personaje en sus sentimientos, y su propio horror es el que categoriza el relato y define el género como tal.. Los signos más acusados del horror, como gritos, palidez, desmayos e histeria, se repiten sin excepción en el primer grupo de relatos, y con alguna modificación en el

segundo y tercer grupo. De hecho, Cortázar elimina totalmente este recurso de algunos de sus relatos, en lo que consideraremos como un ejemplo de desconstrucción de la novela tradicional. Sucede lo mismo en algunos de los relatos de Poe que estamos viendo aquí, en particular, el de "The Oval Portrait", donde hay un esquema argumental doble (por un lado la historia principal, y por otro la que el protagonista lee) y el personaje principal que representa la voz autodiegética de la narración, no expresa en momento alguno temor por su situación. El ambiente es terrorífico, la narración que lee también, pero la falta de expresión de terror por parte del protagonista coacciona el terror del lector, por lo que la categoría del relato se desdibuja. Lo mismo sucede en relatos de Cortázar como "Lejana" u otros sobre los que más adelante me detendré.

ESTRUCTURA DEL HORROR

Este título se refiere a las construcciones particulares al relato de miedo que antes vimos comentadas por los críticos del horror, construcciones que constituyen una de las características que diferencian, en general, el relato moderno del tradicional, en cuanto a lo que se refiere a la división entre la estructura cerrada más clásica y el concepto moderno de obra abierta. Son esquemas que, a su vez, se relacionan a veces también con el propósito moral de la obra. Muchas literaturas, pero en particular las de los siglos pasados, tenían como fin la enseñanza ética de los lectores, por medio de moralejas, o a veces de catarsis. Así es, creo, en la narración de miedo, en la que el final del argumento de terror supone en general una demostración de justicia poética: se elimina al monstruo, sujeto del horror y maligno, y, muchas veces, desaparece o es castigado el causante de la aparición del monstruo, como en los relatos de científicos, por ejemplo. La narración más moderna, tanto la del segundo grupo como la de Cortázar, ignora con frecuencia este propósito moral al romper el esquema cerrado de la obra.

Todos los relatos del primer grupo tienen finales redondos, en los que el monstruo y su causa mueren, o desaparece la causa de su amenaza. En Frankenstein, el monstruo se pierde en los fríos polares, y muere su creador, causante del mal. En The Vampire, mueren la mayoría de los personajes. También mueren los dos personajes de "William Wilson", el protagonista y su doble. En Le Fanu, las dos historias en las que el monstruo es, en teoría, producto de la mente del protagonista, el mal desaparece con la muerte de éste. En "Carmilla", la vampiresa sale del castillo una vez descubierta. Por fin, Dr. Jekyll, protagonista y monstruo, también muere, y se elimina también de raíz a Drácula.

En los relatos del segundo grupo, sin embargo, el argumento del horror no es, ni con mucho, tan cerrado. En "The Oval Portrait", como vimos, el horror forma parte de la segunda narración, la que lee nuestro protagonista, por lo que presenta una evolución paralela pero no enlazada con la principal. Lo curioso de este relato, es, por ello, que la ambientación se produce en un lugar (literario y temporal), diferente del de la historia de terror (que sería la que encierra el relato), y aunque ésta última se concluye con la muerte de la dama, su retrato sobrevive como enlace de ambas.

En cuanto a "The Tell-Tale Heart", el argumento de horror está, evidentemente, inacabado. El horror más definido es, seguramente, el que empieza cuando el relato acaba, el del corazón muerto palpitante, independientemente de que ello sea producto claro de la mente del narrador-protagonista. A Poe le gusta acabar los relatos en pleno cúlmen del horror, para que éste se prolongue infinitamente en el lector, y este quiebre de la línea argumental cerrada clásica es muy interesante aquí, porque es uno de los recursos de deconstrución más utilizados por Cortázar. .

"The Willows", y también "The Secret Worship", tienen un argumento de horror acabado. Los dos relatos, como todos los del primer grupo, finalizan con la desaparición del motivo de horror, aunque aquí, como se trata de una entidad mucho más escapadiza que los palpables monstruos del primer grupo, el final del horror tiene

validez sólo para los protagonistas, pues se queda flotando en el aire, como una amenaza en potencia. En el primer caso, se trata de una animación particular del terreno, que se produce en circunstancias especiales de aislamiento y despoblación. El que los protagonistas escapen finalmente el destino terrorífico con el que tal naturaleza parece amenazarles, no descarta que el fenómeno/monstruo se pueda volver a reproducir en otro lugar y circunstancias. Igualmente, el protagonista de "The Secret Worship" escapa a su destino de foma casual, pero la base esotérica y terrorífica de su experiencia, el monstruo, sigue vivo, en parte porque su incorporeidad impide cualquier destrucción material.

Por otro lado, los dos relatos de Machen que nos interesan poseen unas características similares a las que he explicado con respecto a Blackwood. La historia en ambos casos se remata, pero con la muerte del afectado por el "mal", no con la muerte del mal mismo, como sucedía en los casos de vampiros o monstruos. En los cuentos de Machen, el mal es una entidad flotante, una posibilidad abierta al ataque en cualquier momento, ligada a la magia y la superstición y escondida a los ojos de los hombres que no indaguen en sus misterios. Por lo tanto, aunque la acción en sí se remata, el horror es perenne. En "The Novel of the Black Seal", en particular, el documento final y explicativo del profesor nos oculta premeditadamente la solución al enigma que centra el relato, el mensaje grabado en el sello que descifraría la naturaleza del mal que acaba con él.

De esta manera, los esquemas constructivos que anunciábamos en el capítulo precedente, y que a veces se consideraban condiciones fundamentales del horror, se ven sin embargo interrumpidos y rotos en estos últimos autores, que quiebran así, para empezar una de las "normas" del relato más clásico.

EL MONSTRUO

Otra de las facetas que diferencia a los relatos más tradicionales de los modernos, es la corporeidad y verosimilitud del monstruo, término utilizado aquí para referirme a cualquier entidad descrita en el relato que supone una amenaza y produce por ello el horror de los protagonistas, y que, recordemos, era otra de las características definitorias según Carrol. En este sentido, los monstruos del género clásico presentan, normalmente, características tan específicas que han de considerarse materiales y presentes. Suele haber varios personajes que confirman su existencia, y su amenaza se hace realidad en alguna instancia. No es así, sin embargo, en la narrativa más moderna, en la que el monstruo adquiere características muy subjetivas; y a veces se convierte en una mera obsesión del protagonista, sin que el lector sepa con certeza de su existencia. De esa manera se produce un tipo de narración ambigua, de horror sicológico del segundo y tercer grupo.

Todas las novelas del primer grupo tienen monstruo, al que nos hemos ido refiriendo en cada apartado. Incluso en las de Le Fanu, donde el narrador trata de racionalizar este monstruo como producto de la imaginación de los pacientes del doctor Hesselius, la descripción del motivo del horror es tan específica, que funciona como una amenaza real. Tenemos, pues, vampiros, monstruos, científicos, dobles y fantasmas. El segundo grupo, sin embargo, difumina el concepto mismo de monstruo, provocando así la ambigüedad.

En "The Oval Portrait", por ejemplo, el monstruo ni siquiera existe, como tampoco la amenaza. La entidad más cercana al monstruo es la del pintor, que ni siquiera hace acto de presencia, y tal vez el retrato, un monstruo potencial, pero que nunca es amenazante. Asímismo, en "The Tell-Tale Heart", la entidad del monstruo es muy interesante, puesto que parece reposar en dos de los personajes: el protagonista-asesino, monstruo por ello, y el viejo asesinado, cuyo ojo es, en realidad, el que

provoca terror en el protagonista para empezar. Es, además, el corazón del viejo el que, aunque muerto, palpita para vengarse al final. Esta animación particular de partes del cuerpo humano (tanto el ojo como el corazón) me parece muy destacable, porque luego se repetirá en Cortázar especialmente con ejemplos de manos. En cualquier caso, la indefinición del motivo del horror nos vuelve a dar un relato híbrido, que se aleja del esquema clásico.

En "Willows", el monstruo es una entidad muy desdibujada, que, pese a corporizarse en los matorrales, se define, en general, como una fuerza superior e intangible. Esta misma esencia del monstruo como intangible, como algo de fuera del mundo y superior, incluso, a éste, nos aparta del concepto tradicional del monstruo. La siguiente, es prácticamente la única descripción de algo amenazador tangible, o visible en el cuento:

> There, in front of the dim glow, something was moving.
> I saw it through a veil that hung before my eyes like the gauze drop-courtain used at the back of a theatre--hazily a little. It was neither a human figure, nor an animal. To me it gave the strange impression of being as large as several animals grouped together, like horses, two o three, moving slowly. (Blackwood, 1973, p. 45)

Algo similar aparece en Machen, cuyos relatos rondan siempre alrededor de personas que se ven atacadas por una entidad superior y de esencia satánica, algo que, sin llegar a materializarse, los aniquila despacio hasta destruirlos. El monstruo intangible, o sensorial, es uno de los elementos más comunes en las novelas más modernas, así como en el cine. Particularmente en Machen, lo monstruoso como tal es la persona atacada por ese "mal" inexplicable, que se disuelve ante los ojos de los que la rodean:

> Nay, I cannot say I saw a face of human likeness; a living thing, two eyes of burning flame glared at me, and they were in the mist of something as formless as my fear, the symbol and presence of all evil and all hideous corruption. (Machen, 1964, "The Novel of the White Powder", p. 52)

Es, por lo tanto, un "símbolo" del mal lo que la protagonista ve. El "mal" en sí es algo mucho más intangible, que ataca a su hermano a través de unos polvos blancos, sin que él sea consciente de ello.

De todas las reflexiones que venimos realizando hasta el momento, se extrae que existe una cierta evolución dentro del relato de terror, desde los relatos más clásicos hasta los más modernos. Esta evolución se rastrea en el cambio progresivo de algunos de los elementos que fundamentaban el esquema clásico. Mientras que hay algunos elementos, como el ambiente, o la perspectiva única de narración, que tienden a conservarse, la experimentación lleva al género a evolucionar en los otros aspectos, y cambiar algunos de los rasgos más repetidos. Así, los monstruos pierden su entidad nítida, los papeles de sujeto y motivo del horror se entremezclan, y el argumento cerrado del horror se quiebra e interrumpe. En parte, este desarrollo podría compararse fácilmente con el de las artes plásticas del momento, que tras superar el realismo pasan por una época de impresionismo donde se inicia la pérdida de la nitidez realista, y que finalmente llegan a las técnicas modernas de abstracción de la realidad. La realidad en el arte, en este sentido, es comparable con la verosimilitud novelística. No es de extrañar que, siglos antes, el apogeo de la búsqueda de verosimilud en el relato, el siglo de Oro español, coincida a su vez con el momento más realista de la pintura.

De esta progresión se podría deducir, asímismo una teórica evolución del género del horror a través de los tres siglos de su existencia, en los tres campos en los que más se ha explotado, la pintura, la narrativa y el cine, que se desarrollan a través de la historia en este mismo orden. Tal hecho ofrece una curiosa interpretación, que no puedo reprimirme en anotar: la pintura es un arte mucho más plástico que los otros dos campos, lo que produce un efecto más directo de realismo. Representa la realidad de una manera más directa, y la posibilidad de mostrar imágenes sicológicas o internas es limitada. La narrativa, por su parte, que explota el género en el siglo pasado, es un arte

que se amolda más al impresionismo, con una capacidad de desarrollo y de estructuración del horror en el tiempo que la pintura carecía, ampliando así las posibilidades de explotación del horror y los juegos sicológicos. Por su parte, el cine es la más libre de las tres artes, porque puede explotar todos los recursos que le son permitidos: imagen, sonido, acción y narración. Eso añade movimiento a la pintura y efectividad a la novela. Si pensamos en la evolución del relato de horror, podemos relacionarlo con la evolución del tratamiento del horror en general, en estos contextos: una evolución desde el realismo y la verosimilitud al horror sicológico, imaginario y fantástico.

Y dentro de este tema de lo fantástico es donde entra la figura de Cortázar. En nuestro escritor vamos a encontrar una serie de relatos en los que el esquema del horror se reproduce con tal originalidad que el resultado es de interpretación ambigua, por lo que, siguiendo a Todorov, se podrían considerar fantásticos. Lo que pretendo demostrar aquí, a modo de tesis, es que la estructura profunda de la mayoría de estos cuentos responde a un esquema clásico de la literatura del horror, que se ha modernizado al añadir variantes o deconstruir recursos, para así dar lugar a un texto más rico en interpretaciones y más llamativo al lector, pero que es, en esencia, lógico eslabón trabado de la novela de terror anterior. En la base de todo el estudio está una paradoja que se produce ante algunos relatos de Cortázar, sobre todo aquellos que, pese a tratar temas clásicos de horror, no se desenvuelven finalmente como ejemplos del género, por varias razones, ya sea porque no logran provocar en el lector la reacción clásica de miedo, o porque, pese a provocarla, dejan como sentimiento predominante el de la perplejidad o la duda.

Se podrá estudiar, pues, uno a uno los relatos elegidos, explorando en cada uno el conjunto de rasgos que antes generalicé en el género del horror, para descubrir así las alteraciones provocadas y los resultados obtenidos. A la hora de efectuar este corpus de cuentos, he elegido aquéllos cuyo argumento se desenvuelve en una línea propia de este

género, para hacer lógico el planteamiento comparativo. En general, el rasgo que acompaña con más frecuencia a un argumento de horror, es el ambiente horrorífico. Veremos que es éste el elemento que menos falla en los relatos, así como la perspectiva única y localizada del narrador. Los temas elegidos rondan generalmente los siguientes tópicos: asesinos locos, niños asesinos, fantasmas, vampiros, animales montruosos, brujería, temas de exoterismo, de vida tras la muerte o de dobles. Dentro de éstos temas que evidentemente pertenecen al género, se producen algunas variantes que, ya desde el principio, deconstruyen los esquemas clásicos de tratamiento. Para empezar, en los relatos de Cortázar, el horror puede ser palpable o potencial. Muchos de ellos, pese a poseer el argumento y el ambiente adecuados, no culminan el horror, que queda en el aire como una malla impresionista e irrealizada, lo que rompe la expectativa del lector y supone un modo de deconstrucción del género. En otros, pese a existir un argumento propio de una historia de horror, el sujeto del horror o protagonista no manifiesta sufrir ningún sentimiento de miedo (recordemos que los relatos, en general, se narran desde la perspectiva de esta entidad). De esta manera se elimina uno de los factores fundamentales del género: la identificación. A veces, también, predice lo que va a acontecer, lo que impide la sorpresa y quiebra asímismo el planteamiento base del relato del terror.

Los monstruos de estos relatos de Cortázar son muchas veces inconcretos, no como en el relato tradicional del primer grupo, en el que normalmente se concretizaban y se verificaban por procedimientos varios. Aquí, el sujeto del horror puede ser en muchos casos producto de la sicología del narrador. Es un problema de objetividad y subjetividad, que se alía a su vez con el tema de la ambigüedad, y, por tanto, siguiendo a Todorov, con la misma esencia del género. Y en algunos casos, por fin, Cortázar juega con relatos en los que el esquema del género clásico apenas se viola, pero se aderezan elementos nuevos y sorprendentes, como inversiones de los papeles clásicos de motivo y sujeto de horror.

Por último, quiero anotar que, a la hora de estudiar estos relatos como variantes deconstructivas del género del terror, he rechazado en principio cualquier interpretación alegórica. No quiere decir esto que no puedan existir tales interpretaciones, ni mucho menos, como concretamos en el primer capítulo del trabajo, hay muchas aproximaciones que pueden posiblemente funcionar como clave analítica. Más bien he pretendido ceñirme lo más posible al relato como producto estructural en narrativa y en temática, sin sacar conclusiones interpretativas de los resultados experimentales que señalo.

Para empezar, hay algunos relatos que se adecúan en casi todos sus rasgos a la tradición del horror, sin presentar elementos deconstructivos demasiado visibles. Ejemplos de esta categoría son "Tango de vuelta" y "Las armas secretas", (texto del que nos ocuparemos en el capítulo próximo). En ellos, el propósito de provocar el horror en el lector, más que el de experimentar con un género, parece evidente. Aunque no faltan elementos innovadores, los rasgos más característicos del género clásico se hallan presentes. El horror se elabora, pasando por las fases requeridas y no queda flotando en el aire como una sugerencia, tal y como Cortázar nos tiene acostumbrados. Veamos brevemente el caso de "Tango de vuelta".

Es un relato de características bastante claras en referencia a las del género que tratamos, aunque se produce una nueva confusión entre quién es el monstruo, si Matilde, una mujer que mandó asesinar a Milo, su marido, para irse con otro más rico, o Milo mismo, que, de alguna manera, vuelve a por ella, ya sea vivo o en espíritu. En su búsqueda de venganza, enamora a la criada de Matilde, y consigue así acceso a la casa. Matilde, que es consciente del peligro desde el principio, brinda al lector con su horror la oportunidad de identificación con el miedo, y se arma cautelosamente para enfrentar el ataque. El tema de la justicia literaria se salda aquí con la muerte final de los dos, abrazados el uno al otro. El horror está ambientado de forma clásica: la ausencia del marido produce aislamiento e indefensión, el ataque final ocurre por la noche, y la

narración se desarrolla como en un juego de cajas chinas, de modo que la historia llega a oídos del narrador heterodiegético a través de la criada de Matilde, pero luego se enuncia desde la perspectiva del ama, que es sufridora del horror. El miedo se edifica con cuidado, y la tensión se incrementa desde la primera vez que Matilde ve a Milo y expresa su horror, provocando la identificación del lector, hasta el desenlace trágico, que cierra además el círculo argumental del horror del modo más esperado, con la muerte de todo personaje que pueda ser monstruoso.

CIRCULO ARGUMENTAL ROTO

En general, y tal como hemos venido viendo en los ejemplos precedentes, la novela de miedo tiende a estructurar el horror en diferentes fases de intensidad, que se pueden resumir en tres, análogas, de hecho, al formato de estructura argumental propio de cualquier narración: presentación, culminación y desaparición del horror. Tal estructuración posibilita algunos fines importantes sobre todo para la novela anterior a este siglo, como la catársis o la enseñanza moral. La última sección del esquema coincide normalmente con la muerte del monstruo y el castigo de su creador, cuando lo hay, y permite la relajación del lector y la conclusión ética. Como hemos advertido también, sin embargo, autores como Poe rompen a veces este esquema de desarrollo, particularmente en esta última sección, impidiendo así el fin aliviador de la tensión y dejando el horror vivo y presente aún cuando el relato finaliza. Este mismo recurso deconstructivo de la novela de horror se va a repetir en varios de los relatos de Cortázar, que, de hecho, aprovecha muchas veces los finales de sus cuentos para explicar de una sacudida la profundidad del horror del relato, y culminarlo globalmente en el punto en que finaliza la narración, de modo que éste se prolongue en el lector tras finalizar la lectura. Veamos algunos ejemplos:

Verano

En este relato, la mayor parte de las características clásicas del género de horror se conservan. La ambientación es apropiada, ya que se comienza la narración cuando cae la tarde, y los hechos tendrán lugar por la noche, que es escenario por excelencia del horror. Además, desde la primera oración aparecen alusiones a un espacio oscuro, solitario y de difícil escapatoria, que a su vez se presta con facilidad a ser escenario del horror, y que en este caso está representado por una casa cuyo acceso es tan dificultoso que sólo los inquilinos se atreven a realizarlo en automóvil. También se nos ofrecen datos como el que nos informa de que "en el pueblo no hay nadie a quien pedir un favor" (II, 171), y otros elementos que se suman a la primera descripción, como la llegada del anochecer y las alusiones a la soledad física, las casas alejadas o el valle en penumbra: "Nunca había nadie en el sendero" (II, 172). Hay por fin, a lo largo de toda la obra, una insistencia en la sensación de agobio, de calor, a la que se relaciona el juego de abrir y cerrar ventanas y puertas, crucial en el desarrollo de la historia.

El narrador es, en este caso, heterodiegético, y su perspectiva se limita a lo que ven y oyen los dos protagonistas, Zulma y Mariano, ambos sufridores del horror, aunque en diferente grado. La narración favorece así la sorpresa, y la identificación, ya que sentimos el horror desde la perspectiva de los que lo sufren. Efectivamente, en varias ocasiones Zulma expresa su temor ante la situación, y éste se intensifica, de hecho, a lo largo del relato, desde el primer momento en que oye un ruido, y ve la sombra blanca del caballo en la ventana: "Zulma gritó ahogadamente [...] tenía las manos contra la boca y se pegaba a la pared del fondo" (II, 174), y su obsesión porque el caballo quiere entrar, hasta cuando cree que la niña que les han dejado para cuidar lo va a dejar pasar, y se expresa su horror profundo de la siguiente forma: "la nada total de la que salió en algún momento despedido por un pánico indecible" (II, 178).

El motivo del horror es, por su parte, un animal salvaje, pero que, al contrario de lo que es tradicional, nunca aparece con claridad. Lo oyen, ven su sombra, y al final

Mariano encuentra el rastro tangible de su existencia, pero permanece la duda de que exista o no amenaza en su visita, lo que matiza la identificación y difumina la sensación de horror. Tampoco está claro si la niña tiene relación con el monstruo/caballo, o si es una criatura inocente, por lo que, en su caso, la amenaza es también cuestionable. Esto se relaciona con el tema principal de este apartado, que es la ruptura del esquema tradicional de horror. "Verano" finaliza cuando Mariano encuentra pruebas de que, de hecho, el caballo ha sido una realidad, lo que incrementa el horror, pero en ningún momento se habla de la desaparición del monstruo o de su cómplice, si es que la niña lo es. De modo que, mientras los personajes retornan a la rutina de sus días, el lector ve quebrada su expectativa de relajación y desaparición del horror, en un relato que respeta, por lo demás, el resto de los elementos clásicos.

La caricia más profunda

Es éste un relato de difícil catalogación dentro de nuestro trabajo, ya que no trata un tema de horror propiamente dicho. La razón de que no lo sea es que no aparece ningún monstruo o entidad amenazadora. Las causas del sufrimiento del protagonista son internas, y hasta se podría decir que imaginadas. Me interesa nombrarlo, sin embargo, como ejemplo de relato de angustia, heredado tal vez del maestro Poe, y de cuentos del tipo de "The Pit and the Pendulum", y lo incluyo en esta primera sección de los cuentos porque pertenece al tipo de relatos en los que el culmen del horror (en este caso de la angustia) llega al tiempo del final del relato, sin que exista, pues, desenlace alguno de la tensión. En efecto, el protagonista, cuya perspectiva es la que se proyecta en la novela, sufre una progresiva trasformación que le va haciendo hundirse en el suelo inevitablemente, de la que, además, el resto de los personajes no son conscientes, lo que determina su soledad espiritual y crea el ambiente de aislamiento. La angustia evoluciona paulatinamente, hasta alcanzar su culminación cuando el protagonista desaparece por fin debajo de la tierra, lo que coincide, una vez más, con el final del relato, impidiendo así la relajación o la catarsis. De nuevo, la deconstrucción de un

esquema clásico por la ruptura del círculo argumental, que llega cuando se ignora el trámite último de desaparición del horror.

Circe

Este relato, como los ejemplos anteriores del tema que estamos tratando, conserva la mayor parte de las características que hemos venido definiendo como propias del género del horror. En lo que se refiere al ambiente, los hechos principales trascurren en el domicilio de la familia de Circe, que vive encerrada y aislada del mundo, y el momento culmen del horror, cuando el protagonista descubre las actividades secretas de su novia, que utiliza los órganos de animales para confeccionar los bombones a los que siempre le invita, se produce por la noche, cuando no hay nadie presente, más que Circe (monstruo/motivo de horror) y el protagonista (sufridor del horror). La narración es heterodiegética, aunque hay un par de secciones de autodiégesis, pero, en cualquier caso, la perspectiva única del protagonista se conserva en todo el relato, facilitando sorpresa e identificación con el terror. Esta última se produce casi al final del relato, cuando Mario descubre por fin que se halla frente a una enferma sicópata, y que todos los avisos que ha ido recibiendo de las personas ajenas a la casa son justificados. Entonces acompaña su reacción con una expresión de horror: "entonces los dedos de Mario se cerraron en su garganta como para protegerla de ese horror que le subía del pecho" (I, 74). El horror del relato es del tipo de brujería y esoterismo que se destaca como uno de los temas repetidos en Cortázar, y en este caso la brutalidad de Circe con los animales, en especial con el gato, el mismo hecho de astillarle los ojos, nos remite en seguida al relato de "The Black Cat" de Poe. Por fin, la deconstrucción del esquema tradicional llega aquí, como en todos estos primeros relatos que estoy analizando, en la interrupción del argumento del horror. Nuevamente, el horror nace, pero no se desarrolla de ningún modo; no se explota la amenaza para crear la tensión propia de un relato de horror, ni, por supuesto, se da un fin tajante, aunque sí uno parcial. De hecho, el final del relato coincide con la explicación de todo lo narrado

con anterioridad, sobre la causa de la muerte de los novios de Circe, y de la repulsa generalizada de los vecinos hacia ella y su familia, y así, con la elevación del horror a su punto más intenso, sin que le siga la relajación esperada.

La puerta condenada

Encontramos aquí, de nuevo, rasgos comunes al género que estamos tratando. El ambiente se adecúa a las características del género: un hotel solitario, "tranquilo, casi desierto" (II, 53), en el que los hechos se producen de noche, con un énfasis especial y continuado en el silencio y el aislamiento: "el silencio del hotel parecía coagularse, caer como ceniza sobre los muebles y baldosas. [...] El silencio del hotel era casi excesivo" (II, pp. 54-55). La narración es heterodiegética, pero la única perspectiva es la del protagonista, lo que permite la sorpresa y la identificación. La primera se produce desde el principio, cuando se empieza a escuchar el llanto del niño, y, sin embargo, han asegurado al protagonista que no hay ningún bebé en el cuarto adyacente. El miedo, y con él la identificación del lector al horror, sólo nace, sin embargo, cuando llega la seguridad de que lo que el protagonista oye no lo produce criatura humana, sino un algo inexistente, fantasma o espíritu, factor que se hace evidente al final del relato, porque el llanto del niño sobrevive a la partida de la inquilina del cuarto de al lado:

> Extrañaba el llanto del niño, y cuando mucho más tarde lo oyó, débil, pero inconfundible a través de la puerta condenada, por encima del miedo, por encima de la fuga en plena noche supo que estaba bien y que la mujer no había mentido. (II, 61)

Sin embargo, al tiempo que llega la identificación, llega también la conclusión del relato. Es aquí donde las normas del género tradicional se rompen, puesto que el argumento del horror es claramente incompleto. El horror nace, se manifiesta con cierta fuerza, pero nunca desaparece. La deconstrucción se basa, pues, en la ruptura de la norma de argumento cerrado de horror.

ELIMINACION DE LA IDENTIFICACION O DE LA SORPRESA

Se caracterizan estos relatos por el hecho de que los protagonistas, aquellos desde cuya perspectiva se relatan las historias, rompen las expectativas del lector, ya sea al anticipar el final del cuento, eliminando la sorpresa, o al no expresar terror ante una situación clásica de horror, impidiendo así la identificación con el miedo. Son relatos, pues, cuyo argumento coincide con los de temas extraños y sobrenaturales que dan forma al género por su profusidad, tales como las posesiones satánicas, las transformaciones, o los fantasmas, pero que, sin embargo, deconstruyen la expectativa de horror del lector ante tales elementos, al privarle de la posibilidad de ver reflejada su reacción natural en los protagonistas. Veamos los ejemplos:

Axolotl

Nos hallamos ante un relato en el que se produce una trasformación entre el protagonista y un animal casi primitivo que le fascina, y al que va a observar día tras día, casi con la obsesión de un científico. La narración es autodiegética, lo que permite la identificación, ya que es el mismo narrador el que sufre la trasformación, y, de hecho, el propio argumento del relato produce que, físicamente, el que narra la historia al comenzar, sea diferente del que la acaba: "Ahora soy un axolotl" (I, 200), explica el narrador nada más empezar, ubicando el momento de narración en el tiempo que sigue a la trasformación. El ambiente de aislamiento nace de la estrecha relación entre el protagonista y los axolotls, monstruos de la narración, y el horror se expresa en un par de ocasiones, primero hacia el monstruo: "Los temía" (I,203), y luego hacia la trasformación: "Darme cuenta de eso fue en el primer momento como el horror del enterrado vivo que despierta a su destino" (I, 104). Lo que se ha eliminado desde el principio, que produce la deconstrucción del género, es la sorpresa. Comienza el relato indicando la transformación, con la afirmación que más arriba he transcrito "soy un axolotl", por lo que el lector sabe desde el principio lo que ha pasado y su percepción

del horror se modifica y debilita. Se rompe así el esquema clásico del género, al eliminar la posibilidad de sorprender al lector, y, de alguna manera, asustarle, paliando de esa forma el efecto del argumento de horror y destruyendo el carácter de irreversibilidad de la obra fantástica que destacaba Todorov.

Fin de etapa

Este relato, además de poseer varias de las características que me animan a añadirlo a la lista de cuentos con posible estructura de horror deconstruida, está dedicado a Sheridan Le Fanu, "por ciertas casas" (I, 50). Es de esperar, por tanto, y así es de hecho, que la ambientación del relato se produzca en un encuadre dramático cerrado, de tipo gótico. La acción se presenta en un pueblo perdido, y, en particular, en una casa abandonada y un museo vacío. Todos estos elementos coadyuvan al establecimiento del horror, las calles del pueblo parecen dominar los pasos de la protagonista, el museo consta de varias salas, una de las cuales, la más interesante, no puede ver en la primera visita, y las pinturas mismas representan estancias y ambientes, que, como más tarde se ve, corresponden a una casa en particular, abandonada y perdida en el tiempo, que representa también de alguna manera el fin de la vida de la protagonista. Así, el argumento es bastante cerrado, por cuanto, lo interpretemos como lo interpretemos, es evidente que la monotonía cíclica de la vida de la protagonista se acaba en esa última etapa, en la que el tiempo se detiene en la casa. El horror, que nace tanto del ambiente como de la sorpresa, queda sin embargo flotando en el aire sin llegar a materializarse, ni a través del relato, ni en la conclusión, aunque el tema del arte de la pintura es clásico dentro de la temática del género, sobre todo desde autores como Poe, o Wilde, y su interrelación sobrenatural con la vida hace nacer las expectativas de horror en el lector desde el principio. El narrador es heterodiegético, pero de perspectiva única, lo que responde, una vez más, a lo normal en el género, y en todo momento comenta las reacciones de su personaje, encaminando al lector hacia un proceso de identificación, que, sin embargo, nunca tiene lugar, ya que la protagonista

no expresa horror en circunstancia alguna. Al contrario, a través de todo el relato, la mujer insiste incluso en su tranquilidad: "tener miedo o asombrarse parecía tan incongruente como ponerse a silbar o preguntar a gritos si había alguien en la casa" (I, 55). Esta falta de manifestación del horror, como estamos diciendo, elimina la posibilidad de identificación con el miedo, y deconstruye así la pauta normal del género.

Silvia

Nos hallamos ante otro de los casos claros en los que es la falta de reacción del narrador-protagonista la que rompe el esquema clásico del horror, y produce la extrañeza. En efecto, el resto del relato constituiría un perfecto ejemplo de fantasmagoría y terror de no ser por la actitud fría y calculadora del protagonista, que contempla sin inmutarse, al menos en el terreno del miedo, la visión de un ser inexistente, una niña que los hijos de unos amigos se han inventado como compañera de juego, y han bautizado Silvia. El ambiente del relato coincide, si no en todos sus rasgos sí en la mayoría, con la narración clásica de horror ya que la acción principal, cuando el narrador ve a Silvia, tiene lugar por la noche, y en cuanto al espacio, da la impresión de desarrollarse en un caserón que guarda muchas características de los de los relatos de literatura gótica: varias escaleras, puertas abiertas que esconden misterios, y alcobas secretas, como la que protagoniza de nuevo la visión del fantasma, Silvia tendida sobre la cama (I, 136). Al principio del relato, hay además unas alusiones al conjuro y al gólem, que reinforzan la perspectiva de brujería y de ambiente terrorífico. En cuanto al narrador, es autodigético, pero frente a lo que el argumento exigiría en un relato terrorífico, no sufre ni sorpresa ni miedo al descubrir que ve a la niña, que, desde luego, es una aparición fantasmagórica, sino más bien todo lo contrario, pues la pequeña le inspira un evidente deseo. Esta variante del relato tradicional, que elimina la

posibilidad de identificación con el terror, dificulta una vez más la clasificación del cuento dentro de un género definido.

Bestiario

Un relato que rompe la estructura tradicional de un modo parecido al anterior es "Bestiario", en el que de nuevo encontramos muchas características propias del relato del horror, como la ambientación, en la que, en los momentos de horror, se combinan la soledad y el aislamiento con la oscuridad, todo en un lugar triste, viejo y solitario: "Pero la casa tan triste, y ese chico solo para jugar con ella" (I, 101), o el narrador de perspectiva única, la de la niña que visita la casa. En cuanto al monstruo, hay uno claro, el famoso tigre del que todos hablan, y que es, evidentemente, dañino si no se le controla. Este monstruo, tan chocante que precisa de una interpretación para justificarlo, es, sin embargo, verificado durante el relato, tanto a través de la constancia de su presencia en todos los personajes, como a través de su intervención final, donde también se produce la única expresión de horror, que es la que nace del Nene ante el ataque del tigre.

Sin embargo, es un relato en el que varios factores actúan como deconstructores de la forma tradicional. Para empezar, el monstruo conocido, el tigre, no produce horror a los protagonistas, sino cuando ataca a Nene, y en este caso los gritos pueden ser tanto de dolor como de miedo, lo que elimina, pues, como en el relato antes estudiado, la posibilidad de identificación. Es un proceso de "normalización" de lo sobrenatural que veíamos en el capítulo anterior como típico de este siglo. Del mismo modo, el asesinato final, cuya causante es la protagonista, tampoco despierta sentimientos de horror en los personajes. La sorpresa de que la niña planee el asesinato constituye también una novedad, ya que es ella misma la que relata los hechos, y no prepara al lector para el desenlace. Sin embargo, la justicia literaria se cumple, puesto que el único ente amenazante que se describe en la historia es Nene, a excepción, desde luego, del tigre "normalizado".

MONSTRUO SUBJETIVO

En este apartado me voy a referir a relatos en los que se produce una situación de horror, pero en los que, por una falta de verificación externa de la existencia real del monstruo o motivo del terror, la trasmisión del miedo al lector se debilita. Es decir, el protagonista es sufridor del terror, y lo trasmite al lector para que éste se sienta identificado, pero la carencia de procedimientos externos de verosimilitud, que objetivicen el terror, como pueden ser otros personajes que lo sufran (como en "Bestiario"), o consecuencias físicas palpables (como los crímenes o las trasformaciones), eliminan el factor de verosimilitud que puede inspirar el motivo de horror y la amenaza que éste representa. Al disminuir la efectividad de la trasmisión del terror, fin principal del género, la clasificación del relato se hace ambigua.

Texto en una libreta

Como ejemplo de lo que acabo de explicar, este relato trata de un hombre que, al registrar ciertas anomalías en el número de personas que entran en el metro y el número de las que salen, concluye que algunas se quedan dentro y decide realizar una investigación por su cuenta, examinando pasajeros y extrayendo conclusiones personales sin base objetiva, lo que finalmente le conducirá a un estado de horror y paranoia. El ambiente del cuento corresponde a las características propias del género, ya que, como el narrador menciona sobre el metro: "ahí todo trascurre en la noche" (II, 159-60). Además, los vagones propician el aislamiento, sobre todo a medida que va aumentando el número de supuestos "monstruos" (los habitantes del metro). La narración es autodiegética, pero, aunque se trata de un documento, o carta, el hecho de que no exista un receptor literario del informe, que parece surgir de la nada, elimina lo que podría suponer un posible recurso de verosimilitud. Se trata, en efecto, de un documento que tal vez esté en manos de la policía, donde el protagonista menciona va a mandarlo, pero no se presentan datos objetivos de su existencia material, por lo que se

elimina la verificación. En cuanto al monstruo, el protagonista se muestra obsesivo hacia un tipo de viajantes en el metro, a los que acusa de habitar en el subterráneo, pero en ningún momento da pruebas de su realidad o de su amenaza, únicamente habla de su palidez, y de la forma en que le miran, que lo asusta:

> vi que la vendedora me estaba mirando fijamente. Hermosa pero tan pálida, tan pálida. Corrí desesperado hacia las escaleras, subí tropezándome. Ahora sé que no podría volver a bajar; me conocen, al final han acabado por conocerme. (II, 169)

Como puede tratarse todo, pues, de la imaginación del narrador, el miedo del lector se ve debilitado por la duda. Falta, además, una conclusión que verifique que lo acontecido es objetivo y que cierre el ciclo del horror y ultime el propósito del cuento.

Orientación de los gatos

"Orientación de los gatos" funciona de manera parecida al que antes comenté, pero con menos elementos que lo relacionen a la literatura clásica del género. Junto a "En nombre de Boby", posee como única característica del horror un narrador protagonista que relata su experiencia y trata de identificar al lector con el miedo que la misma le inspira. El ambiente no es de horror, y no hay nada ni nadie que verifique la amenaza, o la existencia real del monstruo (que sería, por un lado Alana o el gato, y, por otra, Boby, o tal vez su madre). "En nombre de Boby" se incorporará al corpus detallado del capítulo posterior, por lo que aquí me centraré en el primero.

El narrador autodiegético de "Orientación..." relata sus sensaciones sobre una trasformación que sufre su mujer, que, a través del arte una vez más, la traslada a otra esfera de realidad, o de existencia. En ningún momento se justifica la causa de esta sensación, ni se mencionan pruebas. Más bien se guía por lo que le produce la mirada de su compañera y del gato, por lo que nos hallamos ante la duda de hasta qué punto lo narrado es objetivo. Es decir, no existe un monstruo palpable, o amenaza latente que permita la expansión normal del horror en el lector, y esta falta de pruebas produce la ruptura con el relato clásico, siendo el elemento deconstructivo que marca el relato, que,

en su breve extensión logra comunicar al lector una sensación de extrañeza y horror progresivo, pero no es capaz de justificarlos objetivamente con alguna prueba de la amenaza o algún otro testigo de la trasformación.

PAPELES DE HORROR INVERTIDOS

Reúno bajo este subtítulo a un conjunto de relatos de Cortázar con un esquema peculiar, en el que la deconstrucción de la estructura clásica llega por la transformación de los papeles del horror, es decir, un argumento clásico, con monstruo y víctima, se descompone de pronto para invertir los papeles de estos dos entes, de modo que quien esperamos sea la víctima se convierte de pronto en monstruo y viceversa. Es un recurso que, como muchas de las otras innovaciones del autor argentino, se venía perfilando ya en Poe, en cuentos como "The Tell-Tale Heart", un relato autodiegético en boca del asesino o monstruo, que trata de defender su estatuto de víctima. En Cortázar, la trasformación es muchas veces totalmente inesperada, ya que por locura o por ignoracia, el protagonista mismo, víctima/monstruo, no da ninguna pista de su verdadera identidad.

Reunión con un círculo rojo

Se trata éste nuevamente de un relato de difícil encuadre en cualquiera de los apartados hasta aquí expresados. Es un cuento de horror en el que aparece un monstruo claro, y que sigue las pautas generales del género, en cuanto a ambientación, narración de perspectiva única, o manifestación del horror. Sin embargo, la sorpresa se produce al final, cuando descubrimos que todas las elucubraciones del protagonista, y las pistas que nos ha mostrado, son falsas. Los buenos pasan a ser los malos y viceversa. El argumento se desarrolla en un restaurante, donde el narrador entra a cenar. Desde el principio nota algo raro en el ambiente, y las pistas son obvias: un local de tipo transilvánico, oscuro y solitario; unos camareros extraños, que se comportan de modo inusual; una noche lluviosa y oscura: "porque en todo eso, que no era nada, había algo

que se le escapaba y que hubiera querido entender mejor" (I, 225). El protagonista, al que un narrador en principio heterodiegético se dirige en segunda persona y desde su perspectiva, se obsesiona de pronto con que la única otra cliente del local, una inglesa miope, está en peligro, y decide no dejarla sola. Incluso la sigue luego por las callejas solitarias de la ciudad lluviosa. Cuando la inglesa se esfuma de pronto en el aire, como un espíritu, tanto el protagonista como el lector comprenden que ella no era víctima sino monstruo, y que el pretendido salvador es, en realidad el que estaba en peligro. Esto se hace evidente sobre todo cuando regresa al restaurante. Y la sorpresa mayor llega cuando, a modo de explicación última, descubrimos que el narrador es de hecho homodiegético y que se trata de la turista, que confiesa su existencia sobrenatural y el hecho de que era en realidad ella la que trataba de sacarle del restaurante para que no le convirtieran en uno de ellos. Nos hallamos, pues, ante un relato de cimientos casi clásicos, pero que invierte todos sus términos al finalizar. El narrador se convierte en el monstruo o motivo de horror (la inglesa), los opositores en coadyuvantes, y el protagonista pasa de defensor a víctima.

PAGINATION ERROR.

TEXT COMPLETE.

ERREUR DE PAGINATION.

LE TEXTE EST COMPLET.

NATIONAL LIBRARY OF CANADA.
CANADIAN THESES SERVICE.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU CANADA.
SERVICE DES THESES CANADIENNES.

III EL HORROR DECONSTRUIDO EN CINCO CUENTOS DE CORTAZAR

En el capítulo que ahora se inicia, seleccionaré algunos ejemplos más para añadir a los ya tratados en la sección dedicada a Cortázar del capítulo anterior, y desarrollaré con más detenimiento las ideas allí expuestas. El propósito de este capítulo final es, pues, retomar algunas de las teorías ya expresadas, profundizar en las comparaciones, matizarlas y concretizarlas, y añadir, en general, un remate práctico a la tesis que me ocupa. Con tales fines en mente, he elegido un relato de cada tipo dentro de la clasificación realizada en Cortázar, según el modo en que el autor argentino deconstruye el formato clásico de terror. Los relatos a analizar son los siguientes:

"Las armas secretas" -- Formato similar al del horror clásico.

"Cuello de gatito negro" -- Círculo argumental del horror roto.

"Lejana" -- Eliminación del factor identificación o de la sorpresa.

"En nombre de Boby" -- Monstruo subjetivo.

"El ídolo de las cícladas" -- Inversión de papeles de horror.

LAS ARMAS SECRETAS

He considerado este relato como un ejemplo de horror clásico, por lo que iré profundizando en cada uno de los elementos característicos de este tipo. De hecho, la base terrorífica del cuento se desarrolla toda ella a través del pensamiento del protagonista/monstruo, que nos viene expresado por un narrador heterodiegético con una perspectiva casi única, la del protagonista. Es así que se crea: a) el horror, puesto que el protagonista es el monstruo, y a través de sus puntos de vista somos testigos del horror de Michele también; b) el ambiente, puesto que en la historia se contraponen dos ambientes de horror, el real y el de Enghien, que nos llega a través de la mente de Pierre; c) el monstruo, que es él mismo, aunque su propia inconsciencia de este hecho prolonga la duda del lector; d) el argumento de horror, que es de carácter cíclico y se

centra en su evolución como personaje. Lo que está sucediendo y lo que va a suceder es repetición de algo que ya aconteció tiempo atrás, y que se aclara en la última escena, cuando Roland y Babette clausuran la narración de la historia pasada, cerrando así a la vez el círculo de la presente.

El narrador, pues, coordina los elementos del relato. Lo hace desde un punto de vista generalmente limitado, aunque hay un par de ocasiones en las que se comporta de modo plenamente omnisciente. Hay, en particular, tres instancias en las que esto ocurre, que, aunque breves, serán fundamentales para la comprensión de los acontecimientos: en la primera, los amigos de Michèle, Roland y Babette, dejan entrever por vez primera que hay una circunstancia trágica en el pasado de Michèle que la ha mantenido alejada de las relaciones sexuales hasta entonces; la segunda reproduce una conversación telefónica entre Michèle y Babette, sin que Pierre esté presente; la última, como luego comentaré, corresponde al último párrafo del relato y recoge la conversación entre Roland y Babette, de nuevo, que servirá de explicación para todo el relato. Frente a estas instancias de omnisciencia, hay veces que, por el contrario, el relato del narrador se funde tanto con el pensamiento del protagonista, que ignoramos de hecho si las reflexiones son de uno o de otro. Así, por ejemplo, el comienzo mismo del relato, sobre tender una cama, o dar una mano. ¿Pertenecen estas reflexiones a Pierre, o son de hecho comentarios de la instancia narrativa?[1]

La forma en que vamos a enfocar el estudio parte, pues, de reflexiones sobre la evolución de Pierre como foco de la narración. Es interesante el parcial desconocimiento de este personaje sobre las circunstancias de su vida que van a producir el horror, y sólo se puede especular sobre la causa de estos olvidos y sobre la naturaleza misma de Pierre. ¿Se trata de una reencarnación? ¿Un tipo de posesión? En cualquier caso, es un personaje de razonamientos incompletos, que no es capaz de

---

[1] Sobre los modos de narración en este relato, y su importancia a la hora de interpretarlo, ver E. Dehenin (1986)

hacer conexiones entre sus propias sensaciones y pensamientos. Ello coloca al lector en un puesto superior al suyo, como sucedía en Carmilla, de Le Fanu, en donde el hecho de que la narradora fuera una niña, le impedía captar todas las implicaciones de lo narrado, y permitía al lector comprender con más exactitud que ella la situación del horror. Con Pierre, igualmente, los lectores somos los que reconstruimos el horror de su historia, ayudados desde luego por las instancias en que el narrador supera las barreras del punto de vista único y nos proporciona claves de interpretación.

Pierre, como protagonista, se presenta como una figura dual, casi esquizofrénica, aunque de hecho, al final descubrimos que está poseído, o reencarnado. Por lo tanto, sus actitudes y acciones son muchas veces desconcertantes y sorprendentes incluso para él mismo, y hay una lucha entre sus dos "yo", en la que vence finalmente el "yo" criminal. Estas dos facetas de su personalidad entretejen la trama total de la obra, y merece la pena estudiarlas por separado. El "yo normal" de Pierre, como podemos llamarlo, constituye un personaje arquetípico. Un chico joven, enamorado de una mujer, algo preocupado por el continuo rechazo de ella en el terreno sexual, pero tierno y cariñoso en general, que constituye en principio el protagonista de la trama más básica del relato, la que describe su excursión a la casa de campo de la chica cuando los padres no están presentes. Esta parte de la personalidad de Pierre, que es probablemente la real si consideramos a la otra como usurpadora, es consciente de las extrañas manipulaciones de su mente, y, es por ello que pide consejo a un amigo sicólogo. El "yo" criminal va surgiendo a contrapuntos a través de todo el argumento, cada vez ocupando más espacio, para ser consecuentemente la personalidad predominante de Pierre al final del mismo.

El relato se abre con dos largos párrafos de reflexiones, que, como es habitual en nuestro autor, nos proporcionan muchas pistas para la interpretación del mismo. Para empezar, se cuestiona la realidad de las cosas y su posible entidad múltiple: "Curioso que la gente crea que tender una cama es exactamente lo mismo que tender

una cama, que dar la mano es siempre lo mismo que dar la mano, que abrir una lata de sardinas es abrir al infinito la misma lata de sardinas" (III, 119). Del mismo modo, Pierre se mostrará en la historia como un personaje doble, que repite acciones ya realizadas por su otro yo, aunque exteriormente sea diferente. Un poco más abajo, se presenta a Michèle en el entorno del cuarto como la que hace cambiar las cosas: "andará tocando y moviendo libros y lámparas, y él la dejará hacer" (III, 119). Este será el mismo papel que la mujer tendrá inconscientemente en el relato. Cuando Pierre se mira al espejo, por ejemplo, éste le obliga "como siempre a recomponer el rostro, a echar hacia atrás el mechón de pelo negro que Michèle amenaza con cortarle" (III, 120). Michèle desea, pues, cambiar también a Pierre, modificarle como esa imagen recompuesta del espejo que Pierre mira y que, como veremos, es reflejo de su otro yo. Es decir, Michèle representa en la obra el elemento que desencadena en la vida de Pierre un cambio, que hace renacer su otra personalidad. Se mencionan, por último, cosas que él quiere esconder, y que en este párrafo vienen simbolizadas por el borde de la almohada: "Ya está, ahora tendrá que tirar de un lado y de otro, reaparecerá el maldito borde de la almohada" (III, 120). Así también tratará él de esconder los resurgimientos de ese "yo criminal" que va asomando paulatinamente en su mente, y que se puntualiza en varios objetos obsesionantes (¿las armas secretas?), también nombrados en esta introducción: Enghien o la escopeta de cañones recortados.

El "yo criminal" surge por primera vez ya en el segundo párrafo, de forma moderada, cuando Pierre piensa: "Porque no quiere entrar en mi cuarto", y se añade: "Lo ha pensado sordamente, como desde lejos. A veces el pensamiento parece tener que abrirse camino por incontables barreras, hasta proponerse y ser escuchado" (III, 120-21). Se cuestiona la razón de tales pensamientos, pero un poco más abajo cae en igual contradicción: "la ratita retrocede antes de entrar en la ratonera. ¿Pero qué ratonera?" (III, 121). Parece, pues, que la segunda personalidad de Pierre se inmiscuye en sus pensamientos sin que él la dé paso. Hasta el momento, sin embargo, el Pierre

"normal" ha estado haciendo gala de buena memoria, por lo que nos desconcertarán estos desvaríos. En esta sección, como indiqué, surge dos veces el nombre de Enghien, aunque el protagonista no parece todavía preocupado por esa obsesión. El "yo criminal", pues, sólo aparece en su pensamiento, y no le causa mucha inquietud.

Sin embargo, la segunda sección, que se inicia con la aparición de Michèle en el diálogo, supone un incremento en el nivel de posesión, y el "yo criminal" empieza a actuar por su cuenta. Rememora una melodía alemana que, de hecho, desconoce y, sin darse cuenta, hiere a Michéle con los dientes. Es así que nos damos cuenta de que una de las personalidades de Pierre es un monstruo en potencia, puesto que supone amenaza. Se introduce entonces el factor del horror en el ambiente de la casa de campo, en el que desde el principio se entremezclan los dos aspectos, el real y el imaginado, que a la vez se enmarcan, desde luego, en el ambiente rutinario de la ciudad, descrito por Pierre en los primeros párrafos. En cuanto al primero, las obsesiones de Pierre sobre la casa de Enghien van creando un ambiente de miedo en la obra que, de hecho, se constituye tanto a través de los escenarios reales como de los escenarios imaginados o recordados por el protagonista, y está especialmente remarcado por varios objetos que parecen repetirse en su mente, una bola de vidrio del final de la barandilla, la escopeta, o el misterioso Enghien. En esta sección del cuento, Pierre reconstruye un ambiente imaginario, en el que se incluyen dos de estos elementos, Enghien y la bola de cristal. Pero cuando le pregunta a Michèle si en su casa hay una bola de cristal en la escalera, la respuesta de la chica nos deja con la impresión de que, de hecho, estos elementos existen en algún lugar, que no se especifica, y que parece querer dejarse en secreto: "No -dice Michèle-.Te confundes con..." (III, 124). Todo ello incrementa la inquietud del lector, aunque no se acaba de determinar el género de la extrañeza, que, de hecho, sólo vendrá revelado al final, constituyendo así el relato, en principio, una suma de incoherencias, pistas de horror y amenazas imprevistas.

Con el encuentro entre la pareja y los amigos de Michèle, Pierre enfrenta al lector con otra faceta de su personalidad, que intensifica su percepción como sicópata. Para empezar, no quiere dar la mano a Roland, pero no sabe exactamente por qué: "Ninguna razón para no darle la mano a Roland", se repite una y otra vez. Pero luego explica que esas personas "Están del otro lado" (III, 125), como si él fuera diferente.

> Y todo el mundo le hace daño a él, le guiñan un ojo, le sonríen, lo quieren mucho. Es como un peso en el pecho, una necesidad de irse y estar solo en su cuarto, preguntándose por qué no ha venido Michele (III, 125).

La siguiente escena del protagonista es la que enfrenta las personalidades de Pierre más radicalmente. Pierre queda con un amigo, Xavier, para comentarle su preocupación por lo que parece una enfermedad mental. Mientras lo espera, su "yo criminal" ataca de nuevo, y se inmiscuye en su memoria, de modo que las dos personalidades empiezan a fundirse, y la criminal comienza a apropiarse de la normal:

> tú cantabas por dentro Schumann, pedazo de bruto, cantabas mientras la mordías en la boca y ahora te acuerdas, además subías una escalera, sí, la subías, rozabas con la mano la bola de vidrio donde nace el pasamanos, pero después Michèle ha dicho que en su casa no hay ninguna bola de vidrio. (III, 127)

Todo es confusión, pues, en la mente de Pierre, y con él, en la del lector. La intervención objetivizante de Xavier no ayuda apenas, puesto que el médico no da mucha atención al problema. Y, sin embargo, Pierre sigue con su pensamiento ajeno rondándole en la cabeza mientras habla con él: "se oye hablar " (III, 128), como si estuviera fuera de sí mismo. La figura de Xavier en el relato es importante como elemento objetivador, que, junto a Roland y Babette, sitúan al protagonista en una perspectiva determinada de espacio-tiempo. Xavier ha conocido a Pierre toda la vida, y, a la vez, es amigo de los otros dos. Ello confirma la figura de Pierre como uniforme, e imposibilita la consideración de que él y el antiguo violador de Michèle sean la misma persona (suponiendo, claro, que Roland hubiera disparado a alguien inocente). Se

consigue así dar verosimilitud a los personajes, en una táctica parecida a la empleada en los relatos más clásicos.

La sección siguiente, que se inicia en la página 129, una vez se queda Pierre solo, es breve e impactante, y no cobrará su verdadera importancia hasta el final del cuento, cuando el lector reconstruya la situación. De pronto, el "yo criminal" de Pierre produce una sensación muy potente:

> Apoyado en el pretil del Pont Neuf mira pasar las barcazas y siente el sol de verano en el cuello y los hombros. Un grupo de muchachas ríe y juega, se oye el trote de un caballo; un ciclista pelirrojo silba largamente al cruzarse con las muchachas, que ríen con más fuerza, y es como si las hojas secas se levantaran y le comieran la cara en un solo y horrible mordisco negro.
>
> Pierre se frota los ojos, se endereza lentamente. No han sido palabras, tampoco una visión: algo entre las dos [...] Xavier ya andará lejos, sería inútil correr tras de él, agregar una nueva anécdota al muestrario insensato. "Hojas secas", dirá Xavier. "Pero si no hay hojas secas en el Pont Neuf." Como si él no supiera que no hay hojas secas en el Pont Neuf, que las hojas secas están en Enghien. (III, 129)

Esta súbita impresión le horroriza, y ese paso del recuerdo al conocimiento (veremos que los pasos de posesión son muy similares en "Lejana") constituye un avance más en la acaparación de su personalidad. Siguen dos escenas de enfrentamiento entre los "yo"; la primera en su cuarto, de noche, y la segunda en la moto. En la primera, Pierre, solo en su cuarto, reflexiona sobre Michèle, y, sin querer, afloran a su mente imágenes de posible violencia en la casa de la bola de vidrio: "está solo, está subiendo solo la escalera y Michèle está arriba, encerrada, está detrás de la puerta sin saber que él tiene otra llave en el bolsillo y que está subiendo" (III, 130), (escena, por otro lado, propia de una película de terror). Su mente recuerda también la canción alemana, la escopeta y las hojas. En la moto, por su parte, camino de la casa de campo, aparece el ambiente en donde se va a producir el horror, aislado y solitario, como es clásico en el género: "El pabellón está perdido entre docenas de casas parecidas, en una colina más allá de Clamart. Para Pierre la palabra pabellón suena como refugio, la seguridad de que todo será tranquilo y aislado" (III, 131).

Al llegar a la casa, descubre que nada es como se lo había imaginado, y el enfrentamiento entre lo real y lo imaginado es paralelo, desde luego, al de sus dos "yo". Además, a medida que nos damos cuenta de que el ambiente imaginado ha sido real en algún momento, se aviva la suposición de que Pierre ha sido "monstruo" también en el pasado, y que sus pensamientos violentos son, de hecho, una amenaza objetiva. Y el ataque se produce un poco más abajo. Pierre está besándola, y siente de pronto el impulso de taparle la boca: "lo más difícil es taparle la boca, no quiere que se desmaye" (III, 133) aunque en seguida recapacita y "se mira las manos como si no fueran suyas" (III, 133), (aparece aquí el tema de las manos que funcionan con independencia de su dueño, que más tarde comentaré cuando me refiera a "Cuello de gatito negro"). Una conexión más entre los dos ambientes, el real y el imaginario, nos la proporciona Michèle cuando, en la escena siguiente, menciona que ha vivido en Enghien. Se conecta, pues, en la mente del lector, el ambiente imaginario de Pierre, el ambiente real de Enghien (probablemente el lugar donde hay efectivamente un pasamanos con una bola de cristal), y el pasado de Michèle, del que sabemos que oculta alguna circunstancia horrorosa. Estas conexiones adelantan el horror del lector al de la sufridora del horror, que, por supuesto, es ajena a las manipulaciones de la mente de su amigo. De hecho, la llegada a la casa supone el triunfo de la personalidad criminal de Pierre sobre la normal. A partir de aquí, los pensamientos de la primera acapararán la mente del protagonista sin que se produzcan tanto rechazo en su mente. Michele, por su parte, cada vez se muestra más nerviosa ante la situación:

> -Me diste miedo, por un momento me pareció... Qué tonta soy, pero estabas tan distinto.
> -¿A quién viste?
> -A nadie.
> Pierre se agazapa esperando, ahora hay algo como una puerta que oscila y va a abrirse. Michèle respira pesadamente, tiene algo de nadador a la espera del pistoletazo de salida.
> -Me asusté porque... No sé, me hiciste pensar en que... (III, 136)

La llegada a la casa ha producido los momentos de mayor horror y amenaza, y el proceso se intensifica a partir de aquí. El hecho de que el lector reciba la perspectiva del monstruo, que cada vez asume con más naturalidad su mutante personalidad, le conecta más directamente con la amenaza, de la que la víctima, Michele, todavía no es enteramente consciente, por la incoherencia que supondría tal situación sobrenatural. Pero cada vez se producen más momentos de angustia y tensión, que finalmente hacen que Michèle huya de él y se encierre en el cuarto. La imagen que se nos da de Pierre nos muestra que se está produciendo también un cambio físico, la posesión se profundiza:

> El espejo le muestra a Pierre una cara lisa, inexpresiva, unos brazos que cuelgan como trapos, un faldón de la camisa por fuera del pantalón [...] y ahora Bobby se ha puesto a ladrar entre los árboles, le ladra a él, de repente se ha puesto a gruñir y a ladrar sin acercarse a él, cada vez más cerca y a él. (III, 137)

Antes del ataque final, tiene lugar una última trasformación física, el tartamudeo, que es lo que más asusta a Michèle, y le hace llamar a su amiga Babette. En este episodio, en que el narrador vuelve a abandonar instantáneamente la perspectiva de Pierre, Michèle confiesa su temor hacia Pierre, cuyo tartamudeo le ha recordado a alguien que le aterroriza. Mientras Michèle llama, Pierre sale a dar una vuelta en la moto, y recuerda el episodio de las hojas. Cuando regresa a la casa, toda su mente es criminal, y su único deseo el de atacar a la chica, como siempre en ese ambiente inventado o recordado que tanto horror produce. Sus ansias de ataque siguen relacionadas, además, con algo que le llena la mente como un recuerdo: "(pero por qué no tiene el pelo suelto, por qué no tiene puesto el camisón celeste, ahora está vestida con unos pantalones y parece mayor)" (III, 142). La escena del ataque no se reproduce más que en su imaginación, que la recrea con antelación, pero la clara implicación es que lo rememorado se va a repetir en un presente próximo.

La última escena corresponde al tercer ejemplo de narración omnisciente, en la que el narrador, una vez más, nos expone a los diálogos de personajes ausentes al

protagonista. Este diálogo, sin embargo, es el que clarificará la historia entera, revelando el horror sobrenatural de la misma, que se fundamenta en que, de hecho, Pierre actúa con la imaginación y los deseos de un hombre muerto, un fantasma. Se trata, pues, de una solución retrospectiva, que sitúa la clave del enigma al final del relato, y que nos hace comprender a última hora lo que significan todas las piezas del rompecabezas, desde el ambiente real/irreal, hasta las hojas secas en la cara del protagonista. de este modo, los personajes Roland y Babette adquieren toda su importancia en el relato, como reveladores de la verdad y protectores (posiblemente inútiles) de Michèle, formando con Xavier un triángulo de verificación de los dos protagonistas y de las circunstancias y contextos de los acontecimientos.

Falta, quizás, esbozar con algo más de detenimiento la figura de Michèle, que, como sufridora del horror, tiene un papel importante de identificación con el lector. Michèle aparece en general a través del diálogo o por descripciones mentales de Pierre, y su papel es uno de reflejo de indecisiones e inseguridades. Desde el primer momento se muestra reservada hacia Pierre, y reacia a hacer el amor, como también recalcan sus amigos cuando hablan a solas. El personaje refuerza lentamente a lo largo de la narración la sensación de terror, que se dirije, desde luego, hacia Pierre, aunque ella misma trata de ignorarlo y superarlo, incitada a ello por sus amigos. Su lucha entre el horror y la imposibilidad de ese horror (que Pierre esté relacionado de alguna manera con su antiguo atacante), la hacen pasar de extremos de rechazo a arrepentimiento de tal rechazo, como sucede sobre todo en las escenas más intensas de la casa, donde en varias instancias la chica se acerca a Pierre con deseo, le rechaza luego con miedo, y vuelve cariñosa a disculparse. En todo momento se muestra indecisa hacia el tema que la preocupa, y responde con mucha frecuencia con frases inacabadas, como cuando Pierre le pregunta sobre los años de guerra y ella responde: "Cuanto menos se hable..." (III, 134), o trata de explicar su miedo: "por un momento me pareció..." (III, 136), o, un poco más adelante con Babette: "-Era la misma voz, Babette. Y entonces me di

cuenta de que..." (III, 140). Toda esta indecisión, unida a lo que el lector conoce sobre las intenciones del protagonista, agrega tensión y horror al relato. De hecho, el lector puede sentir hacia Pierre emociones similares, pues sus cambios de personalidad le hacen reflejar en ciertos momentos simpatía y en otros rechazo. Así, aun cuando el sentimiento del lector suele ser paralelo al del personaje víctima, aquí recibe la información a través de la perspectiva de Pierre, mientras que Michèle no puede defender su miedo de manera objetiva alguna.

Una última nota sobre el cuento sería el valor simbólico de muchos de los objetos que aparecen, y en especial el de los espejos, con su connotación, desde luego, de proyectores de una imagen duplicada, y a veces distorsionada. Este es el caso, sin duda, de la famosa bola de vidrio de la escalera, motivo fundamental del relato, donde Pierre recuerda su imagen reflejada y cambiada, la de su "yo criminal" que sube a la habitación de su víctima con planes de atacarla. Es, además, motivo de horror clásico de la literatura del género, como reflejo de una realidad más allá, como prueba del paso del tiempo, o verificación de la realidad (en obras sobre vampiros, por ejemplo). Aparece primero en el primer párrafo, cuando Pierre observa su rostro y piensa en las modificaciones que Michèle quiere hacer en su mechón, los cambios en sus dos "yo", del conocido y del que nacerá junto a ella. También le vemos reflejado en el café, como símbolo de su duplicidad: "Hundido en la banqueta, la cabeza apoyada en el alto espejo con que Edmond pretende multiplicar las mesas del café, Pierre admite vagamente que Michèle es como una gata o un retrato anónimo" (III, 124). Cambio y duplicidad es el mensaje principal del símbolo en este relato. En su entrevista con Xavier, relaciona ya el espejo con la bola de vidrio, aunque indirectamente:

> Se oye hablar, ve a Xavier que lo está viendo, ve la imagen de Xavier en un espejo, la nuca de Xavier, se ve sí mismo hablando con Xavier (pero por qué se me tiene que ocurrir que hay una bola de vidrio en el nacimiento del pasamanos). (III,128)

La bola funciona como espejo en sus recuerdos algo más adelante: "mientras sube la escalera, porque apenas ha pisado un peldaño ha visto la bola de vidrio y está solo, está subiendo solo la escalera y Michèle está arriba, encerrada" (III, 130).

El papel del espejo como reflejo de una segunda realidad o personalidad se intensifica al final del relato. Además de la cita que señalé al final de mi comentario principal sobre el cuento, en la que vemos aparecer ya en el espejo la imagen del "yo criminal" de Pierre, existe otra instancia en la que Pierre ve reflejada en el espejo su nueva imagen criminal y se horroriza:

> Pierre se endereza mirando a Bobby, mirándose en el espejo, se pasa una mano por la cara, respira con un quejido largo, un silbido que no se acaba, y de pronto cae de rodillas contra el sofá y entierra la cara entre los dedos, convulso y jadeante, luchando por arrancarse imágenes como una tela de araña que se pega en pleno rostro, como hojas secas que se pegan en la cara empapada. (III,139)

Sin embargo, su trasformación final, en la que su nueva imagen ya no le impresiona ni siquiera al enfrentarse a ella en el espejo, se produce tan sólo unas líneas más adelante, cuando Michèle huye definitivamente de él al oírle tartamudear y Pierre "Sonríe, ve su sonrisa en el espejo, sonríe otra vez" (III,140). El espejo, pues, juega a lo largo de todo el relato un papel fundamental de reflejo del cambio de Pierre y de símbolo de su duplicidad.

Son muchos los elementos que todavía se podrían comentar en el relato, y que se relacionan con el tema que nos ocupa. Sin embargo, a través de este estudio creemos demostrar la solidez estructural de la historia como relato de horror completo, en el que todos los elementos aparecen, el horror se va edificando de forma progresiva y continua, y tanto los personajes como el material simbólico se presenta en función del principal objetivo del cuento: el reflejo del miedo.

CUELLO DE GATITO NEGRO

Pertenece este cuento al grupo de relatos en los que la norma de estructuración clásica se deforma en lo que se refiere al círculo argumental más tradicional. Son relatos éstos, en general, en los que el terror alcanza su culminación al tiempo que la historia concluye, destruyendo, por tanto, la posibilidad de relajación del miedo, de castigo del monstruo, y de consecuente proceso de catarsis o moralización del contenido que funcionaban en los relatos más antiguos. El relato que vamos a comentar en particular,trata, aunque con variantes, uno de los recursos temáticos más explotados a lo largo de la historia del género: el del científico experimental. En los relatos clásicos, la consecuencia de una sed de conocimiento del más allá, de doctrinas a las que el hombre no debe acceder, produce como consecuencia "el error". El experimento tiene como resultado el monstruo, y el científico ha de enfrentarse no sólo con la amenaza que tal monstruo supone, sino con el remordimiento de ser su creador. Son relatos, desde luego, con una evidente intención moralizante, como Frankenstein, donde el científico crea un monstruo que arruina su vida y la de su familia, o Dr. Jekyll y Mr Hyde, donde el experimentador sufrirá su merecido castigo por intentar jugar con las entidades sagradas del bien y del mal. En ambos casos la enseñanza nos advierte sobre el peligro de indagar en lo sobrenatural.

En el cuento de Cortázar, se mantienen las coordenadas principales que caracterizan a estos relatos, pero con algunos cambios fundamentales que modernizan y quiebran la estructura inicial. En principio, la ruptura se produce, sobre todo, en el terreno de la moralidad del relato, y queda patente en dos características principales: a) el relato no ofrece conclusión cerrada, eliminando de esta manera cualquier interpretación catártica, o de justicia poética, y b) el científico se sustituye por un inocente "jugador" en el metro, que, realmente, no tiene ninguna responsabilidad directa en la aparición del monstruo, aunque el primer encuentro, donde el protagonista

apenas puede ver la cara de la muchacha, escondida bajo una capucha, se podría leer como una reconstrucción imaginativa de un rostro, y, así, como una especie de creación de un ser. Dina le mira siempre en esta instancia desde el fondo oscuro de su capucha, y todas sus reflexiones sobre ella son imaginadas. Es importante, pues, el juego experimentante del protagonista, y su insistencia en seguirlo, que le conduce a una situación de horror.

En las líneas más básicas, el relato narra el encuentro casual en el metro de Lucho y Dina, provocado por lo que en principio parece un inocente juego sensual entre sus manos, encuentro que Dina desata y que Lucho interpreta como un modo de establecer nuevos contactos, similar al que él mismo utiliza a menudo. Sin escuchar las advertencias de Dina, la sigue hasta su casa, para allí descubrir en una escena terrorífica que, de hecho, las manos de Dina no jugaban, sino que son monstruos independientes, capaces de sensualidad y de violencia, y que sus propias manos se convierten a su vez en monstruos, siendo afectado, pues, personalmente por el mal.

Me interesa relacionar este cuento con el de Poe titulado "The Tell-Tale Heart", pues en ambos se encuentra un elemento interesante: el de una parte del cuerpo que se independiza del resto, y se convierte en el propio monstruo. Es un tema que aparece en otros relatos de Cortázar también, sobre todo con respecto a las manos (piénsese en "No se culpe a nadie", por ejemplo). En el relato de Poe, lo que independiza es un ojo, por lo menos en la impresión del narrador principal, que lo convierte en su monstruo personal:

> I think it was the eye! yes, it was this! He had the eye of a vulture- a pale blue eye, with film over it... (Poe, 1970, p. 384)
> It was not the old man who vexed me, but his Evil Eye. (Poe, 1970, p. 385)
> It was open -wide wide open- and I grew furious as I gazed upon it. (Poe, 1970, p. 387)

Se juega, pues, en ambos casos con un elemento monstruoso que carece de toda posibilidad de razón. Una mano actúa siempre a las órdenes de una persona, pero si se

independiza de su dueño, se pierde toda oportunidad de enfrentarse a ella como a un ente razonable, toda posibilidad, por tanto, de control. Es imposible prevenir sus movimientos, o defenderse de ellos, y eso la convierte en un monstruo tan horrorífico como si estuviera encarnado en otro cuerpo, pero, además, permanentemente unido al del sufridor del horror. Es un tema recurrente, desde luego, en la literatura, que aparece ya en las Metamorfosis de Ovidio, en "La main" de Maupassant, o "The house by the Churh-Yard de Le Fanu.[2]

Pero, volviendo a nuestro cuento, vemos que en general se desarrolla en torno a dos ejes temáticos centrales: el sexo, que forma parte del juego inicial, y la violencia, que es la causante del terror, y que supone la ruptura de la norma del juego primero; del experimento. Ambos ejes se concentran en el elemento central, la mano, que es al principio la iniciadora del juego. Recordemos que se la compara con un caballo en varias ocasiones al principio del relato, símbolo clásico de la sexualidad, y, posteriormente, se convierte en el elemento monstruoso y violento: la causa del terror. Tanto el eje sexo como el eje violencia se interrumpen súbitamente al final del relato, sin que se produzca una conclusión catárquica en ninguno de los dos campos argumentales.

Para exponer con más claridad las ideas que defiendo, estableceré un esquema en tres pasos argumentales y de evolución del terror: encuentro en el metro; sucesos en el cuarto; separación. Este esquema podría recordar a los esquemas tradicionales de planteamiento-nudo-desenlace, pero veremos que, por lo menos en lo que se refiere al horror, la correspondencia no es tan exacta.

Encuentro en el metro: Ocupa esta sección las páginas 62-66 (inclusive) del cuento, y sirve de introdución a la acción y también al miedo. Aunque en ningún momento se hace patente el sentimiento de horror, hay una creciente expresión de

---

[2] Ver el artículo de Filer (1983) sobre el tema.

extrañeza por parte del protagonista, que inicia el relato destacando de entrada que lo que está sucediendo, aunque es parte de un experimento habitual, "esa tarde pasaba de otra manera" (II, 62). Al principio, el ataque de la mano-caballo, le resulta al protagonista "un desvío de la regla más bien divertido"(II, 63). Hay, por tanto, una norma que ha sido rota desde el inicio, lo que es causa desencadenante del relato. El estrañamiento se agudiza un poco más adelante, cuando la mano-caballo de la chica sigue jugando con la suya, y la mulata "pareció darse cuenta de golpe", y se fijó en su mano "como si no estuviera de acuerdo" (II, 63). Hay, por tanto, un primer elemento distorsionante, ya que la muchacha no parece ser muy consciente de sus actos. A ello sigue la confesión de la chica: "No se puede con ellas" (II, 64), refiriéndose, claro, a las manos, puesto que Lucho ha continuado el juego por su cuenta, atacando ahora él. Y comienza un proceso de confusión, que habrá de culminarse en el terror, que aquí se refleja en el inicio de la sospecha de Lucho: "aceptando el juego pero preguntándose por qué no era divertido, por qué no lo sentía juego" (II, 64). Se empieza a vislumbrar que sucede algo extraño, y que el juego puede acabar en tragedia. Lucho, sin embargo, opta por seguir jugando.

La muchacha, entonces, le intenta explicar que ella no juega, que el motivo del ataque de su mano-caballo no es el mismo que el de Lucho. Al momento, se repite el comentario que he trascrito más arriba, sobre el juego que deja de ser divertido. Las sensaciones del protagonista se repiten una y otra vez, en un esfuerzo de comunicación profunda con el lector, ya que recordemos que es a través de la identificación que el relato de terror se constituye en lo que es, cuando logra trasmitir la sensación del horror de los personajes. Sigue una conversación que repite continuamente las dos proposiciones fundamentales de la anterior: la chica insiste en que su mano no juega, que no la puede controlar, y Lucho se sigue preguntando que es lo que hay en el intercambio que no le gusta, que elimina la sensación de juego. Toda la escena parece elaborada para crear una sensación de extrañeza, un ambiente de expectación en el que

tanto el lector como el protagonista, en una tensión que va escalando, parecen preparados para cualquier acontecer súbito. Lucho, sin embargo, ignora las advertencias de la chica: "usted no comprende. Usted piensa que... [...] usted cree que yo..." (II, 66), e incluso insiste en lo contrario, en que sus diferencias no son tales, sino semejanzas: "A mí me pasa igual -dijo Lucho-. Son incorregibles, es cierto. [...] Digamos que fue culpa de ellas" (II, 64-65). Ello nos hace considerar que tal vez las manos de Lucho también sean monstruos potenciales, y tengan independencia, como se verificará más adelante. Por ahora, Lucho sigue a Dina y acepta su invitación a la casa, con lo que pasamos al segundo encuadre del esquema argumental. Hasta aquí, pues, tanto en acción como en argumento de horror, no ha habido más que una introducción, una presentación de la extrañeza que nos va a guiar hasta el horror, que está ya, de hecho, flotando en el ambiente.

Sucesos en el cuarto: Ocupa este episodio desde la página 67 hasta la mitad de la 74, y se desarrolla en la casa de la chica. Es aquí donde tanto el sexo como la violencia llegan a su punto culminante, sobre todo hacia el final. Camino de la casa, Lucho siente que la mano de Dina, enfundada en el guante, vuelve a la vida: "otra vez lo sentía vivir entre los dedos, retorcerse, apretarse enroscarse bullir" (II, 67), y luego lo compara por primera vez al gato: "ahora eran sus dedos [los de Lucho] los que se iban cerrando lentamente sobre el guante como quien aprieta el cuello de un gatito negro" (II, 67). Esta comparación es muy interesante. Para empezar, los gatos tienen siempre una connotación de animales malignos y satánicos, probablemente de los animales más explotados en los relatos de terror. Cortázar, desde luego, los utiliza en este sentido en otros relatos (véase "Orientación de los gatos", o "Clone"), y otros escritores ya se sirvieron anteriormente de la tradicional imagen diabólica del animal, algunos de ellos favoritos de nuestro autor, como Poe o Baudelaire. Por otro lado, a medida que avanza el relato, veremos que se intenta comparar a Dina con un gato; en gestos, actitudes, y modo de atacar. Se convierte así en una especie de mujer-gato que se trasforma en la

oscuridad, en directa relación, desde luego, con el mito de la mujer araña y el del hombre-lobo. Ya en el primer encuentro aparece una imagen relacionada con esto, cuando Dina le mira con los "grandes ojos metidos en la sombra de la capucha" (II, 64), imagen que nos remite, desde luego, al brillo de los ojos de los gatos en la oscuridad. En esta imagen, y en la mención al cuello de gatito negro, que da además origen al título del relato, se hallan las primeras pistas de la naturaleza del horror que vamos a leer.

En el mismo párrafo en que se menciona al gatito, además, se produce una trasformación definitiva: "de golpe había comprendido y era diferente, era del otro lado, la barra valía, el juego no había sido un juego" (II, 68). Lucho se da cuenta pues de que lo que Dina lleva todo el relato tratando de explicarle es cierto, que no tiene control sobre sus manos, que quisiera cortárselas o ir al siquiatra. Ha aparecido el monstruo, pero todavía no existe la amenaza, puesto que Lucho no se ha visto enfrentado más que la faceta sexual de los ataques de las manos. En la página siguiente, Dina expresa temor por primera vez, iniciando así el proceso de identificación y terror: "Tengo solamente miedo" (II, 69). El sentimiento de confusión y extrañeza va a dar paso, poco a poco, al temor. Al final de la página, Lucho siente que su propia mano actúa por sí sola, por lo que el horror hace eco en su propio cuerpo, tal y como se podía esperar tras el diálogo anterior con Dina, en el que, recordamos, insistía sobre su semejanza con la chica y su juego. Sucede esto de la misma forma en que los experimentos clásicos de científicos como el Dr. Hyde, o el "hombre-mosca", producían trasformaciones malignas en los propios científicos.

La página 71 inicia un proceso de intensificación de acción y elementos de sexo y violencia, que culminará con el\ataque final. Coincide, desde luego con la adecuación del ambiente: "...Dina se había enderezado como aterrada, negándose a la oscuridad" (II, 71). Es evidente, que la oscuridad va a ser desencadenante de algo que el lector, por identificación con Dina, percibe ya como terrorífico. El relato, pues, se comienza a

estructurar argumentalmente como uno de terror (ambiente, identificación, monstruo... todos los elementos aparecen). El ambiente de oscuridad se reitera como terrorífico, ya que asusta a la chica, y provoca una situación en la que ambos están indefensos. Tras la primera escena de amor hay un diálogo intenso, en el que Dina ruega a Lucho que consiga una luz, y explica que su mal puede volver. El lector percibe el nerviosismo y el miedo de Dina, y su propio terror se aumenta cuando, al encender una cerilla, Lucho ve "un brillo de ojos y uñas" (II, 72). La imagen del gato se aviva en nuestra mente, y también la de una trasformación maléfica, que poco tiene que ver ahora con el sexo. A partir de aquí, y en un párrafo que se prolongará hasta el final del cuento, se produce el ataque terrorífico de Dina-gato-monstruo. Ennumeraré las instancias más interesantes que confirman el horror del relato, y que se presentan en un espacio narrativo breve y acelerado:

Hay primero una presentación del miedo del protagonista, que facilita la identificación: "Lucho la oía desde un miedo vago" (II, 73). Se produce, entonces, el primer ataque -tirón del sexo-, y comienzan a buscar la luz. La escena se ambienta apropiadamente cuando describe: "Contra el piso parecía todavía más oscuro, olía a encierro y a tiempo" (II, 73), y todo propicia la expectativa de un segundo ataque del monstruo: "Sintió los garfios que le corrían por la espalda" (II, 74). El horror de los personajes se incrementa y subraya: "Dina que gritaba contra él" (II, 74), al tiempo que el ataque del monstruo se expande a las propias manos del protagonista, que se convierte, a su vez, en motivo de horror: "Su otra mano se cerró sobre la garganta de Dina como si apretara un guante o el cuello de un gatito negro, la quemazón le desgarró la mejilla [...] se tiró hacia atrás para librarse de eso que seguía aferrándose a la garganta de Dina" (II, 74). La escena se remata con la carrera y el alarido de Dina que refuerza nuevamente la expresión de horror de los personajes.

Separación: De pronto, y con la misma brusquedad con la que yo he rematado la sección anterior, nos encontramos ante la separación, que, momentáneamente nos

trasporta a la luz, a la tranquilidad y a la relajación. En un relato tradicional, ésta sería la sección de desenlace. No así exactamente en Cortázar. Para empezar, la sección ocupa menos de una página, frente a las cinco o siete de las secciones anteriores, y, pese a que el horror cede, la causa (monstruo) no desaparece. Se produce, pues, un final a media res, que deja al lector no sólo con el terror palpitando aún en el corazón, sino con el conflicto de una imposible identificación final con el protagonista, Lucho, que intenta por todos los medios regresar junto a la provocadora del horror (Dina). Nos hallamos entonces ante un relato de horror interrumpido a la mitad, que provoca el desconcierto del posible lector, y deconstruye la forma clásica del relato. Tanto la persistencia del monstruo como la angustia del protagonista al final, eliminan además toda posibilidad de catarsis.

LEJANA

El relato del que me voy a ocupar ahora se puede incluir entre aquellos que se alejan del relato tradicional de horror a través de la eliminación de los factores sorpresa o identificación, en este caso, por la desaparición del segundo elemento. En efecto, "Lejana", pese a tratarse del relato de una posesión, tema que constituye uno de los más explotados por el género, nos priva del placer de experimentar el terror porque nos identifica con una protagonista que en ningún momento lo padece. El resto de los elementos del relato, como iremos viendo, coincide, sin embargo, con la estructura que se espera de un relato de horror. En particular, me gustaría relacionar este relato con otro de Poe, de composición similar, en el que, igualmente, el elemento de miedo por identificación se pierde. Me refiero a "The Tale of the Ragged Mountains", donde se narra la aventura de un hombre que, en un momento dado, vive la historia de un doble cuya existencia en el pasado desconoce, pero que le viene revelada posteriormente por alguien que conoció a ambos. En este caso, no se produce un encuentro entre los dobles, pero sí una intuición similar a la de Alina Reyes sobre la vida lejana de alguien

que, de alguna manera, es ella misma. Por supuesto que el tema del doble en sí, es otro de los más explotados en esta literatura, como hemos visto en algunos relatos aquí comentados, como "William Wilson".

En el cuento de Cortázar, el planteamiento estructural es en principio clásico. Se trata de un diario personal de la protagonista, el conocido recurso del documento. El diario de Alina Reyes cubre las siguientes fechas: días 12, 20, 25 (una instancia titulada "noche" y otra encabezada por "más tarde"), 28 (noche), 30, 31 de enero, y siete de febrero. El documento abarca, por tanto, cerca de un mes de la vida de la protagonista.[3] A la presentación de este diario se añade, al final, una especie de epílogo en tercera persona, a cargo de un narrador heterodiegético, que en un estilo casi periodístico nos informa de lo que será la culminación de la acción y del terror, y añade alguna información adicional sobre el devenir de los personajes.

El relato entero se resume como un juego de magia, como un palindroma, en el que dos términos se trasforman y se invierten. Los juegos de palabras de la protagonista, que casi inventa su doble en la imaginación, crean la pauta para el desenlace del relato. "Alina Reyes, es la reina y..." es un anagrama, pero la evolución del cuento va a tomar la forma de un palindroma, en el que los términos se invierten, y lo primero pasa a lo último y viceversa. Así, la que al principio es Alina acabará siendo la mendiga, y la mendiga asumirá la personalidad de nuestra protagonista. De hecho, toda la historia parece un cuento de la Cenicienta invertido, en el que la reina pasa a ser mendiga, y no al contrario. Hay curiosas referencias a este personaje, además, en el relato de Cortázar, como cuando Alina se compara con ella en la p. 90, o en la continua obsesión con los zapatos rotos de la mendiga, la alusión a los bailes de Alina, o, en fin, la mención de una posible "madre furiosa" de "la lejana" que se hace en la p. 93. Por otra parte, la evolución de la acción se corresponde con la evolución síquica de la

[3] Sobre la estructura de "Lejana" y el proceso de captación de la atención del lector ver E. Lavaud (1986)

protagonista, que genera su propia historia y su propia desgracia, características que incluyen el relato entre los que se desarrollan en torno a temas relacionados con la magia y la alquimia, tan repetidos en Cortázar.

Pero lo que nos interesa, en este caso, es esa evolución de los sentimientos de la protagonista, puesto que son los que, por identificación, se intentan reflejar en el lector. Seguiré, pues, día por día, la evolución de sensaciones de Alina Reyes. A cada día, le va a ir correspondiendo un sentimiento diferente.

12 de enero: "..sentirla y el odio" (III, 91). El día doce de enero funciona como una introducción, que marca, además, las pautas del resto del relato. En primer lugar se nombra al retrato de Dorian Gray, una de las historias de trasformación y posesión más clásicas de la literatura, y también surge el término "cenicienta". Luego se mencionan los juegos de palabras, que, como hemos dicho, constituyen en sí el esquema global del cuento. Por último, y a partir de ellos, se nombra por primera vez a esa "otra", "La reina y...". Alina sugiere varias ocupaciones posibles para su doble "que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama". La protagonista siente odio hacia ese doble suyo que imagina.

20 de enero: En la fase de la relación con su doble que se inicia en el diario el día veinte de enero Alina dice conocer de por cierto su existencia: "No es que sienta nada. Sé solamente que es así" (III, 91). En sus sentimientos, hay una evolución desde el odio que nos explicó el día anterior, a la angustia por el maltrato de su "otro yo", "su lejana", como la llama por primera vez. "Que sufra" (III, 91), dice al principio, pero luego admite, "cómo no me va a desgarrar por dentro sentir que me pegan" (III, 92). La protagonista empieza así a sentir compasión por su doble, aunque no quiera admitirlo, y, de hecho, comienza a confundir su propia personalidad con la de la otra. Sin embargo, los sentimientos registrados son de odio y dolor, ninguno de miedo, y serán estas sensaciones las que guíen la lectura de un supuesto lector.

25 de enero: El veinticinco de enero se divide en tres partes: el día en sí, la noche, y más tarde. El sentimiento vuelve a cambiar, y a hacerse más intenso. Al principio, en el día, es nuevamente el odio. El "saber" se vuelve "conocer": "ahora sólo me conozco allá cuando voy a ser feliz" (III, 92). Un paso más, pues, en la progresión de la intuición y el descubrimiento de su doble. En la noche, el odio se torna en ternura, un nuevo sentimiento. Por primera vez se imagina el encuentro: "me enderecé rígida en la cama y casi aúllo [...]. Nada más que por pensar que yo podría irme ahora mismo a Budapest, si realmente se me antojara" (III, 93). Por un momento se nos comunica una reacción que se aproxima al miedo, pero que el comentario siguiente clarifica como ejemplo de exaltación y emoción. El lector, por tanto, sigue leyendo una historia que, aunque extraña, no puede provocarle terror, ya que ni siquiera la protagonista intuye la amenaza. Este día, además, Alina empieza a dibujar la vida de su doble, a imaginar su amor frustrado, aunque luego desecha tales pensamientos como engaños de su mente. El hecho de negar la existencia de Rod, da mayor credibilidad a su propia historia, en un proceso del tipo: "Rod no existe, lo he inventado, pero la lejana...". Al final de este día, Alina se cuestiona su propia cordura. Nosotros, como lectores, también lo dudaremos hasta el final, cuando una voz neutra, impersonalizada, corrobore la verosimilitud de los hechos.

28 de enero: El veintiocho de enero se divide también en día y noche. Es un día de especulaciones, en el que Alina se ve remontar un puente de Budapest para encontrarse con "la lejana", como ya la llama ella misma. Durante todo el relato, trata de esclarecer que una cosa son sus vuelos imaginativos sobre una posible visita a Budapest ("Pero esto yo lo pensaba, ojo...", III, 95), y otra la realidad de su doble en la ciudad húngara, "No lo otro, no el sentirla tener frío o que la maltratan" (III, 95). Mientras imagina estas cosas, está viviendo su vida normal, esa noche en particular yendo al teatro. Los sucesos de su mente se entremezclan con la realidad, y ambas situaciones se funden, comenzando así la posesión. Al final de este día nos da una pista

de que algo raro va a pasar si, de hecho, va a Budapest: "sin ganas de seguir acordándome de lo que pensé [...] Pero es cierto, cierto; pensé una cosa curiosa" (III, 96). Este pasaje parece anunciar el final, y, aunque no se nos especifique en momento alguno, podemos imaginar que lo que Alina piensa es que se va a producir una trasformación. De ese modo la sabemos capaz de predecir todos los acontecimientos, aunque hasta ahora, sin embargo, el sentimiento que se adivina sigue siendo de tristeza y ternura hacia su compañera en desgracia, y no de miedo, augurada o no la posesión final.

30 y 31 de enero: dos anotaciones breves en el diario, que nos informan de los acontecimientos reales de la vida de Alina Reyes. Se casa, y su marido acepta ir a Budapest. Alina busca con ansia el encuentro con su sueño. El 31 de enero expresa miedo, pero más bien por la reacción de su marido que por la ventura en sí: "Sentí miedo, me pareció que él entraba demasiado fácilmente en el juego" (III, 96).

7 de febrero: es el último día del diario. "No escribiré el final de lo que había pensado en el concierto" (III, 96). Alina produce una expectativa en el lector de que el viaje tiene un final extraño, aunque no horrorífico, "...no lo escribiré ya nunca" (III, 97). Las razones de tal decisión, aunque podrían ser de miedo, no están especificadas, por lo que la identificación con el esperado temor de la protagonista sigue estando vedada. Alina tiene ya la seguridad de lo que va a pasar, pero sigue sin temer, y más bien parece sentir un orgullo especial que la obliga al enfrentamiento, y se augura una victoria: "En el puente la hallaré y nos miraremos [...] y será la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda. Se doblegará si realmente soy yo" (III, 97). La forma de dirigirse a la lejana es, a estas alturas, altiva y superior, y los términos utilizados contra ella (usurpadora, adherencia maligna), auguran un final satánico.

Epílogo: De entre todos estos testimonios directos de la protagonista, pues, el lector se queda con una emoción vaga, y más de extrañeza que de miedo. Nada lo ha

preparado para encontrarse con un desenlace terrorífico. El epílogo tiene una función aquí claramente de verificador del documento anterior. Para empezar, se trata de un narrador heterodiegético imparcial, por lo que se descarta la posibilidad de que todo lo anterior haya sido simple imaginación de la narradora. Además, el tono mismo del discurso connota información realista e imparcial; se limita, en principio, a ennumerar datos: "Alina Reyes y su esposo llegaron a Budapest el 6 de Abril y se alojaron en el Ritz. Eso era dos meses antes de su divorcio" (III, 97). Imparcialidad y objetividad, tal es el propósito de ese lenguaje casi periodístico, y la justificación de este cambio de persona, ya que pronto nos damos cuenta de que la perspectiva no ha cambiado, y sigue siendo la de Alina.

El argumento del relato se cierra al final del mismo por cuanto que la trasformación se nos presenta como definitiva. Se podría cuestionar quién es la persona que se divorcia, pero, evidentemente, se trata de la usurpadora del cuerpo de Alina, ya que ella desaparece del todo del nivel de realidad en que el relato se desarrolla. Es algo similar a lo que sucede al final de las historias de Le Fanu, en las que los protagonistas, causantes reales de sus monstruos y terrores a través de su mente, mueren o desaparecen al final de las historias, concluyendo con ello el argumento del horror. De hecho, el modo en que la conclusión del relato nos llega de boca de un informante externo a la acción en "Lejana", es muy parecido al modo en que Le Fanu, a través de sus narradores, nos informa del final de los sujetos del horror.

Lo que sigue es la descripción de un ataque sobrenatural y de puro horror, que nuevamente se contrasta, sin embargo, con una expresión de emociones muy diferentes de lo esperado. El ambiente de horror es también clásico del género: "la nieve se oponía, y del Danubio crece un viento de abajo, difícil [...] de pronto un deseo de dar la vuelta [...] puente desolado" (III, 97). Pero leemos que la reacción de la protagonista es más de un: "Sin temor [...] lo creía como un salto terrible de júbilo y frío", "con un

crecer de felicidad igual a un himno, a un soltarse de palomas, al río cantando" (III, 98).

Cuando más segura está de su victoria, sin embargo, se precipita la conclusión. Y aquí aparece otra aparente expresión de terror: "Ahora sí gritó" (III, 98). Todos lo estamos esperando. El relato de una situación terrorífica produce en el lector la angustia de no entender las reacciones de la protagonista. Pero ni siquiera en esta ocasión permite al lector respirar tranquilo y disfrutar del terror esperado. El grito no es de miedo, sino "De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos..." (III, 98). Desde principio a fin, Cortázar ha narrado una historia de miedo, con formas y elementos clásicos, pero ha eliminado la posible identificación del lector con el miedo de la protagonista, en un argumento que produce expectativa de terror. El hecho de que este sentimiento no sea expresado en ningún momento, modifica tal vez la naturaleza misma del relato.

EN NOMBRE DE BOBY

He integrado este relato entre los que presentan un monstruo subjetivo, es decir, una entidad amenazante que nace sólo de la imaginación del narrador. En la base de tal clasificación está de nuevo el concepto de verificación del monstruo, que, como vimos, en los relatos clásicos se producía siempre por norma, a través de métodos diversos como las estructuras de cajas chinas o combinación de narradores, tal y como veíamos en "Lejana", o los procesos de identificación del protagonista en un contexto verosímil que le diera credibilidad, o, por fin, la demostración objetiva de los daños que el monstruo podía ocasionar. En el segundo grupo de cuentos, sin embargo, sucedía que lo relatado podía pertenecer al terreno de la imaginación del narrador, como era el caso Poe en "The Tell-Tale Heart", y la amenaza, por tanto, no estaba reinforzada. Cortázar lleva este proceso deconstructivo hasta su cota máxima, una vez más alejándose del concepto clásico de relato de horror.

El horror de "En nombre de Boby" nace de sensaciones y objetos diversos, tanto unas como los otros obsesivos para la narradora, sin que en momento alguno tal obsesión se justifique enteramente. El relato, desde luego, está presentado de modo homodiegético, muy cercano a la autodiégesis, de la que le separa el hecho del que el niño podría considerarse como verdadero protagonista. Y digo 'desde luego' porque una narración de este tipo es la que permite con más facilidad el relato subjetivo, al presentar una única y cuestionable versión de los acontecimientos, no verificada por ninguna otra acción o personaje, especialmente en este relato, en el que el terror de la narradora, con el que el lector ha de identificarse, está basado puramente en especulaciones más o menos imaginarias. Me parece interesante aquí la elección de una voz narrativa que se corresponde con una mujer evidentemente tradicionalista, solterona, seguramente sin estudios, y probablemente supersticiosa. Todo ello se hace patente por el estilo coloquial de la exposición, que parece corresponder a una redacción personal de la narradora, sin intención de ser comunicada. Las características personales de la protagonista son, en este caso, importantes a la hora de juzgar su relato, y de elegir entre las diversas alternativas que la ambigüedad del desenlace nos brinda.

Un relato que podría relacionarse con éste y que pertenece ya al corpus clásico de los relatos de horror, es "The Turn of the Screw", de Henry James, en el que una mujer, encargada de la educación de unos niños en un caserón solitario, entreteje en primera persona una serie de motivos de horror que se centran en la figura de los dos niños, y en particular del varón, y que, aunque parecen tener más fundamentos verídicos que la que ahora nos ocupa, pueden interpretarse, sin embargo, enteramente como productos de la imaginación activa de la narradora. Esta, que cree ver fantasmas y piensa que los niños están dominados por ellos, se presenta en el cuento además como mujer nerviosa y joven. Su relato viene enmarcado en el contexto de un grupo de

amigos que se reúnen a compartir historias de horror, y lo más curioso es que la primera historia que comparten se resume en la primera página del libro así:

> The case, I may mention, was that of an apparition in just such old house as had gathered us for the occasion -an appearance, of a dreadful kind, to a little boy sleeping in the room with his mother and waking her up in the horror of it; waking her not to dissipate his dread and soothe him to sleep again, but to encounter also herself, before she had succeded in doing so, the same sight that had shocked him. (James, 1966, p.1)

Aquí el horror es tanto de la madre y del hijo, pero aparecen los elementos de la pesadilla y el hecho de que sea su madre la que duerme con él, que luego, junto a la figura de una narradora imaginaria y supersticiosa, formarán los pilares básicos del cuento de Cortázar.

La estructura de la historia nos permitirá, pues, seguir paso a paso los pensamientos de la narradora, y estudiar de esa manera la justificación o no de sus terrores. Para empezar, cabe destacar el quiebre temporal que se produce al principio del relato, y que nos adelanta, por un lado, ciertos acontecimientos, y, por otro, los motivos de horror, que son la mirada de Boby y el cuchillo. De hecho, los acontecimientos de este relato no son tales, puesto que no conllevan acción en sí, sino más bien, insistimos, obsesión de la narradora. Existe, entonces, un quiebre en la línea temporal de la narración, por el que el relato comienza en un punto muy localizado, el día del octavo cumpleaños de Boby, y luego retoma varios de los acontecimientos del pasado en un recurso de "flashback".

Es así que hay una primera sección introductoria del relato, que, de hecho, nos presenta las características más sobresalientes que compondrán la trama: la edad del niño, su relación con la narradora, y los dos elementos de temor, la mirada y el cuchillo: "esa mirada que mi hermana no parecía advertir y que me hace tanto daño" (I, 160), y, algo más adelante, "Yo había puesto el cuchillo largo para que Boby cortara la torta y en ese momento sobre todo lo vigilé" (I, 161). El cuchillo, en particular, es motivo típico de violencia y horror, más aún en manos de un niño. Ya desde esta

primera sección la narradora misma se cuestiona la existencia de amenaza alguna en tales temores: "yo, claro, no dejé de vigilar a Boby, y eso que me parecía estar perdiendo el tiempo, vigilando qué si no había nada que vigilar" (I, 160). Se rompe por tanto la norma general del terror clásico, donde en ningún momento se duda de la amenaza del monstruo. Tal innovación se hace más evidente cuando un poco más abajo, la narradora comenta sus estados paranoicos nocturnos: "a esa hora en que se pierde la voluntad y las ideas saltan de todos los lados y parecen ciertas, todo lo que se piensa de golpe es cierto y casi siempre horrible y no hay manera de quitárselo de encima ni rezando" (I, 161). A ello se añade su súbita obsesión por el cuchillo, sobre si lo ha guardado o no, cuando ella misma sabe que, de hecho, lo ha guardado. Todo esto hace dudar aún más al lector sobre su salud mental y, por tanto, incrementa la posibilidad de que el terror no sea más que invención de su mente.

"Todo volvió de golpe" (I, 162), comienza la segunda sección, en la que se rememoran los acontecimientos que han llevado a la narradora a ese estado de vigilancia y de temor, la primera vez en que Boby preguntó a su madre por qué era mala con él. Esto abre una nueva incógnita en el relato, que aunque nunca se desmiente radicalmente, tampoco se considera factible en momento alguno por la narradora, y que es la de que el monstruo pudiera de hecho ser la madre que, de alguna manera, aterroriza a su hijo por la noche. No cabe duda de que el monstruo para Boby es su madre, como no cabe duda de que para la tía, el monstruo lo constituyen en principio, las pesadillas, y luego el propio niño y su mirada. Ambas son las fuentes primordiales de su miedo.

El lector, identificándose con la narradora, comparte el temor hacia esa mirada de Boby. Sin embargo, durante todo el relato se espera una confirmación del peligro, de la amenaza, y la falta de ésta es la que deconstruye el relato tradicional y confunde las sensaciones del lector, desdibujando el género. El miedo de la narradora se va exponiendo a partir de este momento gradualmente, basado en suposiciones. Para

empezar, está el elemento de las pesadillas, su relación con el horror, clásica, y su posible conexión con la realidad, en un proceso mental que funciona del siguiente modo o bien la madre daña de veras a Boby y es peligrosa, o bien el niño está loco. Es esta última suposición la que realmente va a producir el horror en el relato, por cuanto para la tía, como decíamos el monstruo potencial es el niño, y la amenaza está pintada en su mirada.

Tras las primeras descripciones de las pesadillas, que ocupan un párrafo de introducción a esta segunda parte, y en donde Boby protesta dos veces a su madre y luego cuenta a su tía algo del contenido de sus sueños, el segundo párrafo nos introduce dos factores: el miedo del niño y la enfermedad de la madre. De hecho, ambos datos tienen importancia, puesto que la madre pierde en parte su potencialidad de monstruo, y nos queda la segunda posibilidad de que el niño loco sea el monstruo. O, por supuesto, la posibilidad vigente en todo el cuento de que no haya más realidad que las suposiciones de la tía. El tercer párrafo de esta sección (I, 164), nos introduce otro nuevo par de causa/consecuencia: la mirada de Boby y el miedo de la tía, con el que se puede identificar el lector.

> Menos mal que mi hermana no se daba cuenta de nada, ni siquiera la primera vez que Boby la miró así, yo estaba planchando y él desde la puerta de la antecocina la miró a mi hermana y no sé, cómo se puede explicar una cosa así, solamente que la plancha casi me agujerea el camisón azul, la saqué justo a tiempo, y Boby todavía estaba mirando así a mi hermana que amasaba para hacer empanadas. (I, 165)

El hecho de que ni siquiera la narradora pueda explicar el motivo objetivo de su terror, pero que aún así lo trasmita al lector, produce un tipo de horror ambiguo y flotante. En los párrafos siguientes, se enfatiza el miedo del niño, y también el de la tía, y se introduce el segundo motivo de horror principal, el cuchillo:

> lo vi mirando el cuchillo más largo. Se distrajo en seguida o quiso que no me diera cuenta, pero yo esa manera de mirar ya se la conocía y no sé, es estúpido pensar cosas, pero me vino como un frío, casi un viento helado. (I, 166-67)

La narradora, sin embargo, sigue sin poder dar cuenta de su miedo, que parece aflorar únicamente de suposiciones y sensaciones: "como una masa que se iba espesando y entonces el miedo, imposible saber de qué" (I, 167). En esta ocasión, como al principio del relato, el temor de la tía llega en la noche, a la hora en que sus pensamientos se enredan y el lector deja de saber si su temor es justificado o no. El ambiente es, pues, apropiado.

La última parte del relato, que lo concluye, comienza en este punto, cuando la tía decide, de una vez por todas, enfrentar al niño con lo que ella supone objeto de sus miradas e ideas extrañas, el cuchillo. La escena del confrontamiento es muy breve, y, de hecho, no aclara de ninguna manera las dudas del lector. Es más, la narradora finaliza el relato enfatizando el rasgo que fundamenta la ambigüedad del mismo, es decir, la idea de que todo lo contado surge de su propia imaginación y sensaciones. Así, cuando el niño regresa de la cocina, tras haber fracasado en el intento de traerle el cuchillo, la tía le abraza y remata la narración con un comentario personal e indescifrable:

> Creo que en aquel momento vi algo que debía ser su última pesadilla, no podría preguntárselo pero pienso que vi lo que él había soñado la última vez antes de dejar de tener las pesadillas y en cambio mirar así a mi hermana, mirar así el cuchillo largo. (I, 168)

El resultado de este comentario final es que el lector conserva un sentimiento de terror, pero cada vez aparece más confuso cuál es el motivo o monstruo que lo produce. Lo que Cortázar consigue en este relato es producir horror por identificación, como es propio del género, pero quiebra sin embargo la mayoría de las leyes del mismo, ya que desaparece el motivo objetivo de horror. Sólo queda una sensación flotante a la que difícilmente se puede atribuir las causas del sentimiento. El lector comparte la angustia de la tía, pero sus expectativas de un ataque, o de una amenaza real, permanecen frustradas durante todo el relato, y ni siquiera al final se resuelven.

EL IDOLO DE LAS CICLADAS

Este es un relato bastante clásico en lo que se refiere a su adscripción al género del horror, cuyas características más generales se dibujan en él con precisión. El rasgo que me ha hecho destacarlo, junto a otros, del corpus general de los relatos de formato más clásico, es el modo en que sorprende al lector en su conclusión. La forma de hacerlo es por una inversión sorprendente e inesperada de los papeles del horror al final del relato, por la que el protagonista, eje de perspectiva de la narración, y aparente sufridor del horror, asume las propiedades del motivo de horror, o monstruo. Tal trasformación es más impactante, si cabe, por el hecho de que la evolución de los pensamientos del protagonista, que nosotros seguimos de forma directa en el relato, apenas preanuncia el cambio de punto de mira de Morand, que llega de forma súbita y misteriosa. Al lector le queda la tarea de averiguar si este cambio es algo que se venía premeditando, pero que se le ha ocultado a propósito, o si ciertamente la trasformación se produce por alguna influencia maligna y sobrenatural, que en este caso nacería de la estatuilla. Es el papel de monstruo el que produce la confusión, puesto que se reparte entre Morand, Somoza y la estatuilla, o tal vez la confusión llega del hecho de que el lector, identificado con Morand, sospecha desde el principio de la locura de Somoza, y nada le hace imaginar que la estatuilla tenga los poderes sobrenaturales que Somoza le atribuye.

El relato se distribuye en dos ejes temporales, el de la presente reunión entre Morand y Somoza, y el de los recuerdos del primero, que relatan la historia de la estatuilla y la historia previa a tal reunión en casa de Somoza. Como de costumbre, Cortázar comienza el cuento resaltando uno de los factores principales de su juego deconstructivo. Ya en el segundo párrafo, se lee: "Recordó que antes de perderse en un vago fantaseo, había pensado que Somoza se estaba volviendo loco" (I, 256). Desde el principio se nos señala, pues, un monstruo potencial, un demente. En este caso, tal papel corresponde a Somoza, por lo que los papeles clásicos del relato de horror se

respetan, y el punto de vista se proyecta desde el sufridor del horror, para permitir la identificación del lector con su miedo. En el mismo párrafo se introduce la cuestión de la estatuilla y de su origen, y luego la "absurda esperanza" de Somoza, "La insensata esperanza de llegar alguna vez a la estatuilla por otras vías que las manos y los ojos y la ciencia" (I, 257), obsesión que le señala una vez más como loco, y posible motivo de horror. Por otro lado, se muestra un conflicto adicional que afianza las sospechas de que nos hallamos ante un posible atacante: el hecho de que los dos personajes amen a Thérèse. Como sólo Morand la ha conseguido, la idea de que no hay nada sobrenatural en la locura asesina de Somoza se afianza.

Tras todas las explicaciones, se regresa al presente dialogado, donde se introducen dos datos fundamentales más: el ambiente, la casa donde los dos personajes se han reunido ("-Parece increíble que se pueda vivir así en las afueras de París. El silencio...", I, 258), y un ejemplo que puede verificar la locura de Somoza: "Hay todo lo necesario ahí [...]. El dedo parecía señalar un rincón del taller donde no había nada, apenas un trapo sucio en el piso" (I, 258). Las reflexiones que siguen de Morand nos devuelven una vez más al pasado, y aquí se dibuja con más claridad el tipo de locura que acosa a Somoza, su "idea fija". Por primera vez, se llama "ídolo" a la estatuilla, lo que supone una de las pistas de desciframiento final, por la relación de magia y esoterismo en la palabra, y luego se describe con cierta incredulidad la pretensión de Somoza:

> todo arqueólogo se identifica en algún sentido con el pasado que explota y saca a luz. De ahí a creer que la intimidad con una de esas huellas podía enajenar, alterar el tiempo y el espacio, abrir una fisura por donde acceder a ... (I, 259)

La locura de Somoza consiste, pues, en creer que ha alcanzado ese punto de fusión con el ídolo que le permitirá entrar en su mundo, o que tal vez se lo ha permitido ya. Está claro, pues, que nos hallamos una manifestación de idolatrismo fanático, y el diálogo va haciendo cada vez más evidente que Somoza es víctima de él. Hasta ahora,

por lo tanto, los papeles del horror están definidos con claridad y según los esquemas tradicionales; el monstruo y el protagonista se encuentran en un lugar abandonado, un pabellón solitario que cumple todas las características clásicas de la ambientación del horror, y la actitud del monstruo deja relucir, si todavía no amenaza, sí un comportamiento anormal.

En el párrafo siguiente, en la p. 261, hay una primera indicación, quizá la única, de que estos papeles no son tan simples como parece. Se trata del reconocimiento por parte de Morand, supuesto sufridor del horror, de que su mente tampoco es puramente racional, y de que funcionan en ella fuerzas ocultas, que pudieran ser de locura, que le impulsan a actos inconscientes:

> Pero aún más extraño era preguntarse por qué a último momento, antes de subir al auto después del llamado de Somoza, había sentido la necesidad de telefonear a Thérèse a su oficina para pedirle que más tarde se reuniera con ellos en el taller (I, 261)

Más abajo comenta sobre el ídolo:

> el ídolo de los orígenes, del primer terror bajo los ritos del tiempo sagrado, del hacha de piedra de las inmolaciones en los altares de las colinas. Era realmente para creer que él también se estaba volviendo imbécil... (I, 261)

Si recordamos que el pabellón donde se reúnen los amigos está en una colina, y pensamos en los sacrificios de los altares de las colinas que se mencionan en la cita, es fácil empezar a imaginar (y a temer) hacia donde se desarrollará la historia. Pero lo que nos interesa aquí es este juego de desdibujar la solidez mental del personaje desde cuya perspectiva se nos relata la historia. Este desdibujamiento afecta, aunque todavía muy levemente, a su papel de víctima en la historia. De hecho, su rectitud como personaje es renovada un poco más abajo, cuando, ante la progresiva excitación de Somoza, Morand se pregunta si no debería llamar a su esposa para que traiga con ella al doctor, idea que, por su buen juicio, devuelve al personaje toda su credibilidad.

La actitud de Somoza se va haciendo cada vez más extraña, y su charla sobre el sacrificio comienza a teñir el ambiente de amenaza inminente, de modo que el horror se

acentúa paulatinamente hasta llegar a su culmen con el ataque, en el que finalmente muere Somoza, atacante y monstruo. Nos hallamos, por tanto, ante una situación clásica de relato de horror: el protagonista va engañado a un lugar solitario y aislado, donde no encontrará ayuda. Allí le espera el monstruo, que, en este caso, se trata de un loco, alguien que ha perdido la razón por mucho obsesionarse con una estatuilla, y que además tiene un motivo amoroso para vengarse del protagonista. El horror va aumentando gradualmente, a medida que el relato avanza y Somoza se excita. Finalmente, se produce el ataque, en el que el protagonista vence al monstruo, finalizando así de manera clásica el relato, con la muerte del motivo de horror.

Sin embargo, Cortázar nos depara una sorpresa para el final, que difícilmente hemos podido suponer pese al pasajero momento de confusión mental en que el protagonista se cuestiona así mismo sobre algunas acciones anteriores. La actitud del protagonista tras el ataque, en el último párrafo, es coherente al principio: vomita, revelando todo su horror, toma una copa, piensa en su mujer que va a llegar, y reflexiona sobre llamar a la policía y explicar que el asesinato ha sido en defensa propia, todo lo cual evidencia su salud mental. Súbitamente, sin que el párrafo se interrumpa, se produce un giro violento en su actitud, y en la consecuente interpretación del lector. Morand se lava las manos en la sangre, mira al ídolo, y de pronto adopta una actitud homicida, igual al de su atacante. Coge el hacha, abre la puerta para que su mujer pueda entrar, se desnuda y empieza a oír el sonido de las flautas de la diosa. Se esconde tras la puerta y espera a Thérèse con evidente intención de atacarla.

El final de este cuento, además de intensificar el horror general de la historia, y de deconstruir, una vez más, las expectativas del lector de un género de terror tradicional, nos deja con varias alternativas válidas de interpretación. Por un lado, puede tratarse como un relato sobrenatural, en el que se describen los poderes reales de un ídolo antiguo, su poder sobre los hombres, y su capacidad de crear adictos a su causa. En tal caso, la estatuilla sería el verdadero monstruo del relato, que manejaría y

arrastraría hacia el mal a los hombres, indefensos a sus deseos. Sin embargo, hay otra interpretación quizá más interesante, que es la que hace cuestionarse al lector si el protagonista, a través de su narrador, no le habrá estado engañando desde el primer momento, de modo que sea él el auténtico loco-monstruo-homicida, y todo la acción sea premeditación suya. Sin embargo, algunos de los hechos, como el que sea Somoza el que convoca la reunión, o el que Morand consiguiera el amor de la mujer, nos disuaden de tal interpretación, por lo que permanece como explicación más objetiva, el factor sobrenatural de una influencia maligna de la estatuilla.

V CONCLUSION

En este trabajo hemos venido realizando un estudio comparativo entre una tradición del género del horror y su posible función como base metodológica para algunos de los relatos de Julio Cortázar, así como los métodos utilizados por este escritor para deconstruir y deformar tal base, de modo que la relación con el género se desvirtúe e incluso llegue a quedar oculta. Para ello hemos avanzado de lo más amplio a lo más concreto, desde la teoría general del horror y su problemática, pasando por nuestro propio estudio del género y sus características, hasta el estudio particular de algunas de las obras del autor que nos interesa. Creemos haber esbozado, con todo ello, la respuesta a la pregunta que nos planteábamos al comienzo, sobre la extraña relación entre la literatura de Cortázar y la que se considera clásica literatura del horror.

Como planteábamos en la Introducción, la causa principal que nos llevó a considerar un trabajo de este tipo fue la intuición sin confirmar de que en muchos de los relatos de Cortázar existía un horror flotante, que, de alguna manera, no acababa de tomar forma según el concepto más clásico de la narración de miedo. Gracias a este estudio detenido de lo que puede constituir un formato tradicional de terror, y de lo que de ese formato se encuentra o se echa de menos en los relatos del autor argentino, creemos poder defender que lo que hallamos en su literatura es un abuso del esquema tradicional del horror. Es así que los elementos del mismo se ven deformados o eliminados en un proceso de deconstrucción, como el fin de provocar la frustración de las expectativas del lector, y de avivar su interés.

Durante el estudio, nos hemos limitado a hechos comprobables y de naturaleza textual, para dar a nuestra teoría coherencia y solidez, y hemos tratado de justificar cada conclusión con ejemplos u opiniones que la validasen. La lectura de los autores críticos que se han dedicado a este campo, o incluso de los que únicamente lo han rozado, nos ha servido de apoyo indiscutible, una vez habiendo reflexionado sobre ella y extraído

las conclusiones que más acertadas creíamos. De esta manera, pensamos haber dado forma a una propuesta sobre los modos generales de deconstrucción de un género que, si no es completa, puede dar pie a estudios posteriores o a una relectura diferente de las obras tratadas. Los ejemplos aportados de cada técnica o modo de composición del horror, sirven, creemos, de generalizaciones, pese a las limitaciones del estudio, y otras lecturas paralelas, como las de Montague R. James, Benson o Radcliffe, nos han confirmado siempre las teorías extraídas, aunque no hayan sido expuestas como ejemplos en la tesis. Con estas conclusiones, creemos haber aclarado algo más el problema de un género que muchas veces se arrincona por dar prioridad a otros más en moda, como el fantástico.

Nuestro estudio se ha restringido, por límites de espacio, a una breve selección de obras en un campo que es interminable. Incluso dentro de las esferas propuestas, nos han quedado en el tintero autores de cuentos de horror muy interesantes, como los mencionados con anterioridad, cuyas obras, pese a haber sido estudiadas para corroborar datos, fue imposible incorporar a las presentadas en el ensayo por falta de espacio. Asímismo, muchos cuentos de Cortázar que pueden tener una relación menos evidente con el horror, como puede ser "Las babas del diablo", "Casa tomada", o "Segunda vez". Muchos de ellos, de hecho, fueron rechazados en principio por encontrar que el horror, más que tener por fin el trasmitir una sensación al lector de miedo, constituía de hecho una parábola con una interpretación muy clara sobre los abusos humanos y políticos. Tal es el caso de los tres cuentos arriba mencionados, y sería, creemos, muy interesante, investigar las técnicas que pueden unir o separar el horror tradicional, vacío de compromiso, y el horror que actualmente se refleja en las novelas procedentes de países con una historia reciente de explotación, como, por supuesto, en este caso, Argentina.

Queda mucho que decir también en torno a la definición del género del horror y su autonomía como tal, temas sobre los que yo me he limitado a comparar teorías

existentes y a adelantar una hipótesis. Los documentos investigados parecen referirse o bien al género como variante de otro (el de la fantasía, en general), o bien se interesan por manifestaciones concretas y aisladas del mismo, como el ciclo de la novela gótica, o el actual ciclo del cine de terror. Aunque el temario es sin duda amplio y variado, como creo hemos ido demostrando en este trabajo, falta desde luego hacer un estudio profundo sobre el relato de horror como género por autonomasia, constituido además por un número cuantioso de ejemplos, de los que, sin embargo, se podrían extraer normas y valores concretos. Las pautas que en este trabajo hemos iniciado pueden sin duda ampliarse a otros sectores del género e incluso a otros relatos. Entre los primeros, estamos pensando, sin duda en la huella de los autores franceses, y en particular los que enfocan sus escritos hacia el horror, como Maupassant, con su colección de L'Horla, o por supuesto, los propios compatriotas del autor que trabajan el tema, como pueden ser Quiroga o el mismo Borges.[1]

Aunque es difícil decidir hasta qué punto son defendibles los estudios que se basan en la influencia de la tradición, para el trabajo que ha ocupado estas páginas, creemos justificada la comparación con autores previos por las razones aludidas en la introducción: la popularidad del género del horror, que lo convierte en uno de los que fácilmente podrían influir en cualquier autor, al ser parte de su conocimiento básico, y el conocimiento de las novelas que el propio Cortázar ha expresado. Mucha de la crítica de este siglo, particularmente la de la escuela rusa, se volvió en un momento dado contra este tipo de aproximaciones críticas a la literatura, puesto que se consideraba la obra como un elemento aislado e independiente de toda tradición o influencias personales, tanto en lo que se refiere a la figura del autor, como a la del lector. La crítica posterior, y dentro de la misma escuela, sin embargo, suavizó tales conceptos extremos, y devolvió a ambas instancias el puesto que se merecían, aunque exigiendo

---

[1] Sobre este tema, véase, por ejemplo, Llopis (1974) o el artículo de M. Berg (1985)

desde luego estudios más estructurados y rigurosos de lo que en el siglo pasado se encontraba. El trabajo que hemos presentado se adapta más bien a esta nueva concepción de la forma de estudio, de modo que, pese a haber tomado muy en cuenta los papeles tanto del autor (a la hora misma de elegir el tema) como del lector, sobre todo del llamado lector implícito, ha intentado basar todas sus conclusiones en instancias textuales concretas.

Con todo ello, y pese a haber dejado tantos temas en el tintero, creemos haber definido y explorado una faceta más de las que conforman la obra del autor argentino, que tanta influencia sigue teniendo en los nuevos escritores, muchas veces directamente a través de este campo del horror, y de las versiones políticas que se pueden aplicar al mismo. La lectura detallada de los cuentos de Cortázar sigue proporcionando aún claves de interpretación nuevas, y la riqueza de su producción todavía aporta elementos de sorpresa al lector repetitivo de sus obras, cuya variedad y versatilidad nunca dejarán de sorprendernos.

VI BIBLIOGRAFIA

ALAZRAKI, JAIME. "Dobles, puentes y búsqueda de identidad. Revisión de 'Lejana'". En J. Alazraki, I. Ivask y J. Marco (eds.), La isla final: Julio Cortázar. Madrid: Ultramar, 1983: 159-182.

BERG, MARY G. "Obsesionados con Glenda. Cortázar, Quiroga, Poe". En F. Burgos (ed.), Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos. Madrid: Edi-6, 1987: 211-219.

BESSIERE, IRENE. Le Recit fantastique: La poétique de l'incertain. J. Demouguin. Thèmes et Textes. París: Larousse, 1974.

BLACKWOOD, ALGERNON. Best Ghost Stories of Algernon Blackwood. Ed. E. F.Bleiler. Nueva York: Dover Publications, 1973.

BROOKE-ROSE, CHRISTINE. A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, especially of the Fantastic. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

CAMPRA, ROSALBA. "Fantasma, ¿estás?". En Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. Madrid: Espiral Hispanoamericana/Fundamentos, 1985: 213-223.

CARROLL, NOEL. The Philosophy of Horror: or Paradoxes of the Heart. Londres / Nueva York: Routledge, 1990.

CORTAZAR, JULIO. Los relatos. IV Tomos. Madrid: Alianza, 5a ed., 1985.

CRUZ, JULIA G. Lo neofantástico en Julio Cortázar. Madrid: Editorial Pliegos, 1988.

EYZAGUIRRE, LUIS. "Modos de lo fantástico en los cuentos de Cortázar". En Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. Madrid: Espiral Hispanoamericana/Fundamentos, 1985: 177-184.

FERRE, ROSARIO. "Cortázar: sombras del simbolismo y del surrealismo". En Revista de Estudios Hispánicos, 1987, 21(2): 101-110.

FILER, MALVA E. "La ambivalencia de la mano en la narrativa de Cortázar". En J. Alazraqui, I. Ivask y J. Marco (eds.), La isla final: Julio Cortázar. Madrid: Ultramar, 1983: 159-182.

FONTMARTY, FRANCIS. "Xolotl, mexolotl , axolotl: una metamorfosis recreativa". En Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar (II). Madrid: Espiral Hispanoamericana/ Fundamentos, 1985: 79-88.

FRANK, FREDERICK S. The First Gothics: A critical Guide to the English Gothic Novel. Nueva York: Garland Publishing Inc., 1987.

FRANKLIN FISHER IV, BENJAMIN. The Gothic's Gothic: Study Aids to the Tradition of the Tale of Horror. Nueva York: Garland Publishing Inc., 1988.

GENETTE, GÉRARD. Nouveau Discours du récit. Collection Poétique. París: Éditions du Seuil, 1983.

GONZALEZ BERMEJO, ERNESTO. Conversaciones con Cortázar. Perspectivas, 3. Barcelona: Edhasa, 1978.

GRIXTI, JOSEPH. Terrors of Uncertainty: the Cultural Contexts of Horror Fiction. Londres / Nueva York: Routledge, 1989.

H. ADAMS & L. SEARLE (ed.). Critical Theory since 1965. Tallahasee, Florida: Florida State University Press, 2a ed., 1989.

HENNESY, BRENDAN. The Gothic Novel. Writers and their Work. Londres: Longman Group LTD, 1978.

HERNANDEZ DEL CASTILLO, ANA. Keats, Poe, and the Shaping of Cortázar Mythopoesis. Purdue University Monographs in Romance Languages, 8. Filadelfia: John Benjamins B.V., 1981.

HERNANDEZ DEL CASTILLO, ANA. "Vampiros y vampiresas: lectura de 62 Modelo para armar". En J. Alazraqui, I. Ivask y J. Marco (eds.), La isla final: Julio Cortázar. Madrid: Ultramar, 1983: 277-291.

JAMES, HENRY. The Turn of the Screw. Ed. R. Kimbrough. Nueva York: W. W. Norton & Company Inc., 1966. (ed.).

JAMES, MONTANGUE RHODES. Ghost-Stories of an Antiquary. Nueva York: Books for Libraries Press, 1969.

LASTRA, P., y COULSON, G. "Motivo del horror en Octaedro". En Nueva narrativa hispanoamericana , 1975, V: 7-16.

LAVAUD, ELIANE. "Acercamiento a 'Lejana' de Julio Cortázar". En Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar (II). Madrid: Espiral Hispanoamericana/Fundamentos, 1985: 67-77.

LEFANU, J. SHERIDAN. In a Glass Darkly. Guernsey, G. B.: Alan Sutton Publishing Ldt., 1990.

Literatura fantástica. Madrid: Siruela, 1985.

LLOPIS, RAFAEL. Historia natural de los cuentos de miedo. Madrid: Júcar, 1974.

LOVECRAFT, HOWARD PHILLIPS. Supernatural Horror in Literature. Nueva York: Dover Publications, 1973.

MACHEN, ARTHUR. Tales of Horror and the Supernatural. Londres: John Baker, 1964.

MORA VALCARCEL, CARMEN DE. Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar. Sevilla: Escuela de estudios hispano-americanos, 1982.

PAGES LARRAYA, ANTONIO. "Perspectivas de 'Axolotl', cuento de Julio Cortázar". En H. F. Giacoman (ed.), Homenaje a Julio Cortázar. Las Américas: Nueva York, 1972: 457-480.

PICON GARFIELD, EVELYN. Cortázar por Cortázar. Cuadernos de Texto Crítico, 4. México: Universidad Veracruzana, 1978.

POE, EDGAR ALLAN. Great Short Works of Edgar Allan Poe. Ed. G. R. Thompson. Nueva York: Perennial Library, 1970.

POLIDORI, JOHN WILLIAM. The Vampire: A tale. Michigan: Ann Arbour, 1970. (Facsímil de la edición original de 1819).

ROSENBLAT, MA. LUISA. "La nostalgia de la unidad en el cuento fantástico: 'The fall of the house of Usher' y 'Casa tomada'". En F. Burgos (ed.), Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos. Madrid: Edi-6, 1987: 199-209.

SHELLEY, MARY. Frankenstein. Toronto/Vancouver: Clarke, Irwin & Company Ltd., 1974.

SPECTOR, ROBERT DONALD. The English Gothic: A Bibliographic Guide to Writers from Horace Walpole to Mary Shelley. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1984.

STEVENSON, ROBERT LOUIS. Dr. Jekyll & Mr. Hyde, The Merry Men & Other Tales. Londres: Everyman's Library, 1947.

STOKER, BRAM. Dracula. Londres: Jarrolds Publishers, 1966.

TODOROV, TZEVAN. Introducción a la literatura fantástica. Colección Trabajo Crítico. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

TYLER, JOSEPH. "El elemento infantil en la ficción de Julio Cortázar". En F. Burgos (ed.), Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos. Madrid: Edi-6, 1987: 157-165.

TYMMS, RALPH. Doubles in Literary Psychology. Oxford: Bowes and Bowes, 1949.

VARMA, DEVENDRA P. "Footprints and Shadows: The Gothic Spirit". En T. M. Harwell (ed.) The English Gothic Novel: a Miscellany in Four Volumes. Salzburg Studies in English Literature. Salzburgo: Institut für Anglistik und Americanistik. Universität Salzburg, 1986: 25-35.

WALPOLE, HORACE. The Castle of Horace. Londres: The Grey Walls Press Ltd., 1950.